

# 11 سبتمبر وأدب الإرهاب

28.1.2022



مارتن راندل  
ترجمة: خالد الرشيد

**11 سبتمبر وأدب الإرهاب**







11 سبتمبر وأدب الإرهاب

تأليف: مارتن راندل

ترجمة: خالد الرشيد

الطبعة الأولى: 2021

ISBN: 978-603-03-7175-4

رقم الإيداع: 1442/8486

هذا الكتاب ترجمة لـ:

**Martin Randall,  
9/11 and the Literature  
of Terror**

Copyright © 2011, Martin Randall.

Arabic copyright © 2021 by Mana Publishing House

Cover Painting by: Donna Levinstone

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع محفوظة  
لـ دار معنى. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي  
جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله  
بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من دار معنى



الناشر:

دار معنى للنشر و التوزيع



[www.mana.net](http://www.mana.net)



[info@manaa.net](mailto:info@manaa.net)



@ManaPlatform

## محتوى الكتاب

9.....	مقدمة المترجم.....
11.....	شكر وتقدير.....
13.....	مقدمة: شهود عيان ومؤامرات وبودريار.....
	الفصل الأول:
37.....	«ما لا يُضْثَق»: ماكيون ودبيلو و«110 قصة».....
	الفصل الثاني:
69.....	«خبث شامل...مفارقة عدائية»: «الطائرة الثانية» لمارتن آميس.....
	الفصل الثالث:
93.....	«أنت تعرف كيف تنتهي القصة»: ما وراء الخيال و11 سبتمبر في «نوافذ على العالم».....
	الفصل الرابع:
115.....	«جناح وصلاة»: سايمون أرميتاج، «فجأة من السماء».....
	الفصل الخامس:
129.....	«تشويش واضح للحقائق»: «رجل على السلك» و11 سبتمبر.....
	الفصل السادس:
145.....	«هو يُعزِّي، وهي مذهولة»: الرجال والنساء و11 سبتمبر في «كرسي الرحمة» و«الرفاق».....
	الفصل السابع:
175.....	«يبدو أن كل شيء أصبح يعني شيئاً ما»: دلالة أحداث 11 سبتمبر في «الرجل الهاوي» لدون دبيلو..
191.....	الخاتمة: «أنا من محبي أمريكا».....
209.....	المراجع.....
221.....	الفهرست.....





## مقدمة المترجم

موضوعات وتمثيلات رواية 11 سبتمبر لم تخطّ بالحيز المناسب في دائرة النقاش النقدي في العالم العربي، وذلك لعدة أسباب، أهمها في تقديري هو غياب النصوص الأدبية المترجمة من المكتبة العربية، أقصد الروايات على وجه التحديد. صحيح أن بعض الروايات المهمة مثل «إرهابي»، و«الأصولي المتروك» و«أطفال الإمبراطور» تُرجمت إلى العربية، ولكن هنالك نصوص أخرى مهمة ولكتاب مهتمين لم تُترجم بعد، وعددٌ كبيرٌ منها مذكورٌ في هذه الدراسة. ولأن هذه النصوص لم تُترجم، فلا يمكن للقارئ أو الباحث في العالم العربي التعاطي مع هذه النصوص تحليلًا ونقدًا. وغياب هذه النصوص عن القارئ العربي حرّمه من مقارنتها بما كتّب الروائيون العرب عن 11 سبتمبر بغض النظر عن جودة ما كتبوا، لأن موضوع الجودة هو موضع جدلٍ كبيرٍ حتى في الدراسات النقدية الغربية، والدراسة في هذا الكتاب تُثبت ذلك. بل هنالك شعورٌ أنه لا علاقة بين الروايات العربية والروايات الغربية التي كُتبت في موضوع الإرهاب أو كُتبت في فترة ما بعد 11 سبتمبر وكان أحد المحفّزات لكتابتها هو تغرُّب العالم بعد 11 سبتمبر. ولو توقّرت النصوص الغربية للقارئ العربي، أكاد أجزم أن النقاش سينتج مادةً علميّة دسمةً ليس للقراء في العالم العربي فحسب بل للعالم أجمع. أقول هذا لأن موضوعات رواية 11 سبتمبر تتناول العرب والإسلام والثقافة العربية والإسلامية والتاريخ والجغرافيا والسياسة وعدة قضايا تُهمّ القراء والمتقّفين والمفكرين في العالم العربي. وقد ذكرتُ في أطروحة الدكتوراة أن الشخصية العربية أصبحت واضحة وحاضرة في الأدب الأمريكي تحديدًا وفي الأدب الغربي عمومًا، وأعترف للأسف أنني لم أُنزجها أو حتى أغرض لها مختصرًا في مجلة علميّة للقراء في العالم العربي رغم أنني قد قدّمتُ محاضرةً عنها باللغة العربية موجودة على الـ«يوتيوب». ويجب أن يكون للقراء والباحثين في عالمنا بصمةً في نقد وبحث ومناقشة تمثيلات رواية 11 سبتمبر وذلك للحضور الطاعي للشخصيات العربية والإسلامية. وهذا لا يمكن أن يتم دون نقل هذه الروايات والدراسات النقدية عن 11 سبتمبر للعربية. ولعل هذا الترجمة تكون بدايةً لنقل هذا النقد الغربي لرواية 11 سبتمبر وأدب الإرهاب؛ لأن من شأنه أن يُخدث ردّة فعلٍ نقدية أو يُقدّم، على أقل تقدير، للقراء في العالم العربي نقدًا علميًا لعددٍ من النصوص

والدراسات النقدية المهمة. ولعلمي بأن مقدمات المترجمين قد تُثقل على القراء، سأكتفي بهذا وسأتناول الموضوع مفضلاً في كتاب نقديٍّ مستقلٍّ يتناول موضوعات رواية 11 سبتمبر ونقديها.

بقي أن أشير بشكلٍ سريعٍ إلى بعض الأمور الفنية المتعلقة بالترجمة. أولاً، جميع ما ورد في الكتاب من ترجمتي فلم أنقل من الكتب المترجمة التي يستشهد بها مؤلف الكتاب. ثانياً، جميع ما ورد بخط سميك في المتن أو الحاشية هو كذلك في أصل الكتاب. ثالثاً، كتبت الأسماء الإنجليزية للأشخاص والشخصيات والكُتب مقابل العربية وذلك للتسهيل على الباحثين للعودة للنصوص الأصلية. رابعاً، وضعت في الحاشية بعض الشروح والتعليقات التي أرجو أن يكون فيها فائدة، ووضعت بين قوسين (المترجم) حتى أفرق بينها وبين حاشية المؤلف. أتمنى أن أكون قد وفقت في هذا العمل.

وختاماً، أشكر أ. سارة الراجحي وأ. بدر الحمود و«معنى» وفريقها بالكامل جزيل الشكر، وأنا ممتنٌ لجهودهم وما بذلوه من وقت في العمل على هذا الكتاب.

**خالد الرشيد**

## شكر وتقدير

خالص الشكر الجزيل لطبعة جامعة أدنبره على وجه الخصوص مياريد ماكيليغوت Mairead McElligott وجاكي جونز Jackie Jones اللذين أبديا صبرًا هائلًا أثناء طباعة هذا الكتاب.

شكرًا أيضًا لجميع الزملاء في جامعة جلوسسترشاير Gloucestershire، وخاصة مانزو إسلام Manzu Islam، ونايجل ماكلوكلين Nigel McLoughlin، وشارلوت باير Charlotte Beyer، وجون هيوز John Hughes وديفيد ويبستر David Webster وتايلر كيفيل Tyler Keevil وكيت نورث Kate North.

خالص الشكر لبير تشايلدرز Peter Childs لتوجيهاته الفكرية وصداقته الدائمة، ولجيمس ثورب James Thorp لكونه زميلًا فكاهيًا ملهمًا ساخرًا، وإلى جيني Jennie التي جعلتني أبدأ.

شكرًا أيضًا لطلاب البكالوريوس والدراسات العليا الذين كان لي معهم الكثير من النقاشات الدقيقة والحيوية حول 11 سبتمبر خلال هذه السنوات. شكر خاص يجب أن أقدمه إلى الرفيق الحقيقي مايكل جونستون Michael Johnstone.

إهداء لذكرى البروفيسور بيتر ويدوسون Peter Widdowson، الذي كان بكل صبر يُشير إلى كل الأخطاء التي وقعْتُ فيها. وهذا الكتاب أيضًا مهدئ لبيني Penny - لإنصاتها واهتمامها بالكتاب.

لكي يكون لفظاعة التفجير أي تأثير على الرأي العام الآن، يجب أن يكون الهدف منه أكبر من الانتقام أو الإرهاب. يجب أن يكون مدمرًا بكل معنى الكلمة. يجب أن يكون هكذا، هكذا فقط، ولا يترك مجالًا حتى للشك الضئيل أنه لأغراض أخرى. أيها الفوضويون يجب أن تجعلوا الأمر واضحًا بأنكم عازمون تمامًا على حملة تطهير للخلق الاجتماعي كُله. ولكن كيف تصل هذه الفكرة المُنافية للعقل والمُفرغة إلى فكر الناس من الطبقة الوسطى حتى لا يكون هناك مجال للخطأ؟ هذا هو السؤال. والجواب هو من خلال توجيه ضرباتكم تجاه شيء خارج المشاعر البشرية المألوفة.

ولكن كيف يُوصف هذا العمل الوحشي المدمر المنافي للعقل بما أنه غامض، ولا يُصدّق تقريبًا، بل هو في الواقع جنون؟ إن الجنون وحده حقًا مرعب، نظرًا لأنك لا تستطيع تهديته لا بالتهديد ولا بالإقناع ولا بالرشوة... يجب أن يكون الهجوم بنفس اللاعقلانية المرعبة للتجديف بلا مبرر...

جوزيف كونراد، «العميل السري» (1907)

## مقدمة: شهود عيان ومؤامرات وبودريار

إن الذكرى العاشرة للهجمات الإرهابية التي حدثت في أمريكا في 11 سبتمبر قريبة جدًا، وقد بدأ النقاش الحتمي والضروري عن أثرها (هذا إذا كان النقاش قد توقّف أصلًا). ويظهر المعنى التاريخي نسبيًا لـ 11 سبتمبر واضحًا لأنه يُعطينا تاريخ بداية مناسبة للقرن الحادي والعشرين، وكثير من الأحداث المهمة في العقد الأول منه كانت ردّة فعلي على هذه الهجمات. إن «الحرب على الإرهاب» التي تبنّتها إدارة بوش -مع اجتياح العراق وأفغانستان المثيرين للجدل- هو من أوضح النتائج العديدة التي ظهرت بعد الدمار الذي لحق بنيويورك وواشنطن وبنسلفانيا. وهذا يشمل الاستثمار الضخم في الأمن والمراقبة، وظهور الشعور المعادي للإسلام، وتسيّد جوّ عام من الشك والخوف وعدم الاستقرار السياسي. وإذا كان فوز باراك أوباما في الانتخابات، على أقل تقدير رمزيًا، هو إشارة إلى نهاية سياسات بوش الخارجية العدوانية، فإن كثيرًا من المجتمع ما زال يشعر بوقع تأثير 11 سبتمبر رغم مرور عشر سنوات عليها. بالفعل، إن هذه الهجمات ما زالت تنتاب الحاضر على المستوى الرمزي بالتحديد.

وذاكرة 11 سبتمبر لم تخفّت لِمَا وقع من أعمال وحشية إرهابية لاحقة في بالي ومدريد ولندن ومومباي، والتفجيرات الانتحارية العديدة في إسرائيل وفلسطين والشيشان وباكستان وسيرلانكا (من دون أن ننسى الهجمات التي أُخِيطت)، بل كانت هذه الأعمال الإرهابية تعود باستمرار بالذاكرة الجماعية إلى سبتمبر 2001. وبالطبع، كان للحجم الكبير للمشهد المرئي الذي تمثّل في 11 سبتمبر دور في ذلك. وإن الصدمة المفاجئة للطائرات المختطفة، وهي ترتطم بالبرجين التوأمين والبنّتاغون والسقوط الصاعق للأبراج (الذي بُنّي مباشرة حول العالم)، كانت تشير بأن 11 سبتمبر سيبقى في المستقبل القريب لحظة تاريخية واضحة. ولكن كما تعكس هذه الدراسة، فالإجابات حول 11 سبتمبر عديدة ومختلفة وقد تغيّرت بشكل جذريّ كلما ابتعدت المدة من الأيام والأسابيع التي تلت الأحداث. بمعنى أن هذه الملاحظة تؤكّد بكل بساطة حقيقة تاريخية بديهية في أن الأفراد والمجتمعات يحتاجون بعض الوقت حتى يفهموا أهمية أي حدث عام. ولذا، كما يؤكد مسار كثير من النصوص هنا والتي تُفحص بدقّة نقدية،

فإن ردود الفعل تجاه 11 سبتمبر (تَبَيَّنَ هذا المختصر الرقمي بنفسه هو جانب من الاستيعاب المتأخّر لهذا الحدث في التاريخ<sup>(1)</sup>) تختلف على نحو هائل في النبرة والشكل من النصوص المتأخرة.

كانت تميل الردود الأولى إلى كونها تقارير ناجين/شهود عيان والتي زوّدت المعلقين بدليل تجريبي لبدء صياغة ما كان يحدث في وقتها والآثار المذهلة للحدث. ومن المثير للانتباه أن تلاحظ أن هناك عددًا من كتاب الرواية طلب منهم أن يقدّموا تأملاتهم التي يُعتقد أنها موضوعية حول معنى ما حدث مؤخرًا. وكما سنعرض لاحقًا، هذه القصص، التي تخلط أسلوب الصحافة بأسلوب كتابة المذكرات والتي كُتبت بصوب «تاريخي» واعٍ، بعيدة عن الموضوعية وكانت تسهم إلى درجة ما في مساعدة تشكيل خطاب الهيمنة للمأساة وترسيخ الذكرى. وباعتبار الخسارة الهائلة للأرواح والأثر الضخم العاطفي والنفسي للهجمات غير القابل للقياس، فإن الإلحاح على الحداد المبجل ربما يكون مفهومًا. ولكن كما يقال، بعدما «ركد الغبار» (مجازًا وفي الواقع)، بدأ يظهر سرّد معقّد، وبدأ «أدب الإرهاب» يُطوّر تدريجيًا سياسة وفنّيات التمثيل.

في السنوات الأولى بعد 11 سبتمبر<sup>(2)</sup>، أغلبية الكتب المنشورة كانت مبنية حول قصص نجاه أو شهادة عيان، وأكثرها شهرة كان كتاب «102 دقيقة: القصة التي لم تُروَ للصراع من أجل النجاة في البرجين التوأمين» (2005) لدوير Dwyer وفلين Flynn، وهو عملٌ صحفيٌّ يعتمد كثيرًا على شهادات أفراد. وبعبارة أخرى، وبالعكس هذا الالتزام بالتركيز على قصص الذين كانوا في الحدث على اعتماد الإعلام المعاصر على ردود الفعل المباشرة في القصص الإخبارية، ولكنها أيضًا تُساعد في إعلام القارئ/المُشاهد بالتجارب التي يشاهدونها على التلفاز أو الإنترنت. والتفاوت العميق بين التجارب المباشرة للذين كانوا في «أرض الحدث» وبين الجمهور الكبير المتابع هو موضوع مهيم في «أدب الإرهاب» وكان من أكثر الخطابات نقاشًا بعد 11 سبتمبر. وكما سيُرى لاحقًا، بدأت أمثلة للردود الأدبية المبكرة وكأنها بالأخص تصنع أيقونات للأبراج المحترقة تتسرب داخل الثقافة -المقصود باختصار هو الأدب التذكري العام من شعر ومسرحيات كُتبت على عجلة، والتي بدأت تظهر

(1) لهذا المختصر الرقمي أهمية في الغرب، وعنوان الكتاب بالإنجليزية يحمل هذا المختصر الرقمي، ولكنني فضّلُت تسميته «11 سبتمبر» في العنوان على المختصر الرقمي لأنه عُرف في العالم العربي بهذا. (للترجم)

(2) كلفت أوركسترا نيويورك ومركز لنيكولن للفنانين العظماء للحن الأمريكي جون آدمز Adams John بكتابة مقطوعة أوركسترية لإحياء ذكرى 11 سبتمبر. وتستخدم مقطوعة «حول هجرة الأزواج» أناشيد وأقسام مسجلة مسبقًا مستوحاة من شهادات واقعية من الضحايا والناجين والشهود وتم عرضها لأول مرة في عام 2002.

ببطء وتمتزج بالروايات المصورة<sup>(1)</sup> graphic novels ومجلات الرسومات الهزلية.

وقد أخذت الرواية الأدبية، ربما بسبب طبيعتها، بعض الوقت حتى ظهرت. على سبيل المثال، نُشرت رواية بيقيديه<sup>(2)</sup> Beigbender «نوافذ على العالم» Windows on the World في 2004. وبالتدرج بدأ الكتاب يلتفتون للهجمات ومن ضمنهم روائيون مثل آميس<sup>(3)</sup> Amis، وماكيون<sup>(4)</sup> McEwan، ودبيلو<sup>(5)</sup> DeLillo الذين رَدُّوا بمقالات صحفية. وربما من أهم النصوص التي نُشرت في ذلك الوقت هو «تقرير لجنة 11 سبتمبر» الذي قُدِّم للشعب الأمريكي عام 2004 بعد سنتين من التحقيق. وكان التقرير رائجاً جداً حتى أنه أصبح من أكثر الكتب مبيعاً بشكل مذهش. وبخلاف الكثير من الوثائق الحكومية، استبشر النقاد بـ«تقرير لجنة 11 سبتمبر» ليس فقط لأنه نص مهم تاريخياً، بل لأنه أيضاً كُتِبَ بلغة جيدة بشكل غير متوقع. لذا، كان النقاش عن جماليات التقرير يكاد يوازي النقاش عن آرائه السياسية. كان لهذه الظاهرة دلالة كبيرة في تمثيل 11 سبتمبر، وألقت الضوء على عدد من الموضوعات التي سُنِّحت في هذه الدراسة. حقاً، إن النجاح الأدبي لتقرير لجنة 11 سبتمبر يُعطي نقطة بداية مفيدة لكثير من الموضوعات التي سادت في إشكالية «أدب الإرهاب».

كتب كريك آ. وارن Craig A. Warren:

«بتجاؤز التقاليد العامة للأدب الشعبي والنثر الحكومي (البيروقراطي)، فإن «التقرير» [لجنة 11 سبتمبر] يستدعي التصنيف، ثم يتحذاه في نفس الوقت. فيطلب التقرير من القراء أن يَدْرِبُوا قدراتهم التفسيرية ليس فقط على اللغة السهلة للمفوضين بكتابة التقرير، بل أيضاً على الجراح التي خلف هذه اللغة. في التاريخ الأدبي الأمريكي، قلما تجد أفضل الكتب مبيعاً تطلب الكثير من القارئ، أو توضح جلياً تعظُّش العامة إلى الأدب كوسيلة لتشكيل الهوية الوطنية<sup>(6)</sup>».

(1) هي روايات تجمع بين السرد والرسومات لتشكل رواية مصورة. (للتزجم)

(2) فيديريك بيقيديه روائي وناقد فرنسي معاصر. (للتزجم)

(3) مارتن آميس روائي إنجليزي معاصر، من أشهر رواياته رواية «الكلب الأصفر» The Yellow Dog. (للتزجم)

(4) إيان ماكيون روائي إنجليزي معاصر، وله نصوص تحوَّلت إلى أفلام مثل «الغفران» Atonement و«قانون

الأطفال» The Children Act. (للتزجم)

(5) دون دبيلو روائي أمريكي معاصر مشهور، ومن أشهر رواياته رواية «ضوءاء بيضاء» وهي مترجمة للعربية.

(للتزجم)

(6) كريك آ. وارن: «يقرأ كأنه رواية: تقرير لجنة 11 سبتمبر والقراءة الأمريكية العامة». مجلة الدراسات

إن «نعطّش العامة إلى الأدب كوسيلة لتشكيل الهوية الوطنية» الذي يصفه وارن ربما أمكن تحقيقه في عمل أدبي. وكان من المتوقّع أنّ كاتباً أمريكياً بالفعل قد بدأ بكتابة «رواية أمريكية عظيمة» عن أحداث 11 سبتمبر. لذا، فإن جدليّة هذه الدراسة تنصّ ليس فقط على أن بعض الأعمال الأدبية الواقعية فشلت عموماً في تحديد ووصف «الجراح» التي سبّبتها الهجمات، ولكنها أيضاً ساعدت الأنواع الهجينة في كشف الصعوبات العويصة في تمثيل حدثٍ جسيم تاريخياً، وبارز على الصعيد العالمي بصورته المرئية الصارخة. وكما يشير تعليق وارن، فإن أحد الأسباب الرئيسية خلف نجاح التقرير هو أنه كُتِبَ بلغةٍ سهلة، بل أكثر من هذا، وذلك أن النقاد كانوا غالباً يصفونه بوصف أقرب للتحليل الأدبي أكثر من وظيفه بنظرية تاريخية عامة. ومن الواضح أن المؤلفين حصلوا بشكلٍ غير مسبوق على إذن الحصول على المستندات ذات الصلة، ولذا استقبلت العامة النّصّ بحماسٍ لقراءة النسخة «الرسمية» عن الهجمات وخطة الهجمات والأنظمة الأمنية قبل وخلال وبعد 11 سبتمبر. ولكن، هناك أيضاً في التقرير سمات روائية مميّزة نتائج اللجنة وهذا ما قدّره النقاد والقراء على حدّ سواء<sup>(1)</sup>.

ووضّح المزج بين التوثيق الرسمي والنثر السهل، بل والمثير، خلفية الهجمات، وهذا بدوره سهّل تأطير 11 سبتمبر تاريخياً. ومن المهم أن أثبت أنه في الوقت الذي تُثير فيه «التقرير» كان هناك زيادة ملحوظة في نظريات المؤامرة في الصحف، وبشكلٍ ملفتٍ للنظر في الإنترنت. وهذا ربما ليس مفاجئاً لأن هذه الظاهرة أصبحت ظاهرة ضخمة نظراً لأثر الهجمات العالمي وللأهمية الواضحة التي تلتها في «الحرب على الإرهاب». بالفعل، كان الجدل المحيط باجتياح أفغانستان والعراق مع ردّة الفعل المنقسمة حول الرئيس بوش وإدارته من المحافظين الجدد جانباً أساسياً لهذه المؤامرات المتنافسة. وأجّج الخوف والشكّ هذه التفسيرات مع عددٍ من الثغرات والأخطاء الملحوظة في التقارير المفصلة لـ 11 سبتمبر. وكشّف زيفٌ كثيرٌ من هذه المؤامرات، ولكن ظلت الشكوك إلى يومنا هذا حول سقوط برجَي التجارة العالميين<sup>(2)</sup>، والهجوم على البنتاغون، وما حدث على متن الرحلة 93 (هناك تكهناتٌ

الأمريكية. 42.1 (2007)، 533-556 (ص 534).

(1) المرجع السابق، ص. 544.

(2) على وجه الخصوص انهيار مبنى مركز التجارة العالمي رقم 7 الذي حدث في وقت لاحق من يوم 11 سبتمبر في الساعة 5:25 مساءً. يعتقد البعض أن البنيان انهار في «هزم مرثبٍ له». انظر، بالتحديد، إلى كتاب جيم مازر Jim Marrs «نظرية الإرهاب: الخداع و11 سبتمبر وخسارة الحرية» (2006)، ص 60-62.



كثيرةً بَيَّ عليها بول قرينغراس Paul Greengrass كتابه «يوناتيد 93»، وأيضاً هُويَاتِ المختطفين ولصالح مَنْ كانوا يعملون. وهذا الكتاب ليس المكان لبُحث هذه الادّعاءات المتعارضة مع الخطاب الرسمي، ولكن وجود هذه الادّعاءات وصمودها يقترح موضوعات أخرى للفنانين الذين يُحاولون تمثيل 11 سبتمبر. وسنعود لهذا الموضوع لاحقاً في هذه المقدمة.

وبعبارةٍ أخرى، إنّ كلّ هذا ما هو إلا محاولاتٍ «لِقَهْم» معنى 11 سبتمبر واستيعابه في حقل التمثيل. وفي الواقع، لو عاد أحدهم إلى قنوات الأخبار المتلفزة الأمريكية في ذلك اليوم نفسه، سيجد أن هذه الظاهرة كانت تُبَثُّ «وهي تحدث مباشرة»<sup>(1)</sup>. وكما تُشير الساعة التي في الشاشة، فقد أعطى الإدراك المتأخر اللقطات رُعشةً واضحةً والدقائق تمرّ عندما اقتربت الساعة من 8:46 (الوقت الذي ارتطمت به الرحلة رقم 11 بالبرج الشمالي). ثم تمضي عدة دقائق قبل ظهور لقطة البرج المحترق. ويظهر المراسلون الصحفيون بالطبع مصدومين بشكلٍ جليٍّ من هذه اللقطات الجوية الأولى للحدث، ووجدوا في البداية صعوبةً في وصفه. وأكّدت التقارير الأولية أن الطائرة كانت سبب الحريق في المبنى، ولكن بقي هنالك شكٌّ كبيرٌ حول هذا، وكان الصحفيون حريصون على ألا يُخْمِنُوا إذا ما كان اصطدام الطائرة مفتعلاً. وتزيد روايات شهود العيان المشهدَ حيرةً، وكانت هذه الدقائق مشبعةً بشعورٍ قويٍّ بنذير شؤمٍ وكأن أحدهم كان مذكراً تماماً «لِلوُصُول» الوشيك لطائرة رحلة 175. ويصف مارتن آميس هذه اللحظة العصرية لمشاهدي التلفاز مثل «رسالة عالمية موجزة عن المستقبل القادم»<sup>(2)</sup>.

ويمثّل اصطدام طائرة رحلة رقم 175 غير المتوقع تماماً والمُفاجئ بالبرج الجنوبي تمرّقاً صادماً في الوقتية التقليدية لتغطية الأخبار المتلفزة للأحداث المهمة. فهنا، كانت كاميرات التلفزيون تلتقط التاريخ وهو يحدث في اللحظة الفعلية للبتّ بدلاً من نقلها بلقطاتٍ مستعدّة، «أي بعد الحدث». هذا هو الحدث نفسه، عملٌ مذهلٌ لإرهاق مدقّرٍ متطرّف يُنقل ويُبَثّ حول العالم مباشرةً. ويصف بول فيريليو<sup>(3)</sup> Paul Virilio هذه

(1) من الممكن مشاهدة الهجمات كما حدثت على هذا الموقع:

[www.archive.org/details/sept\\_11\\_tv\\_archive](http://www.archive.org/details/sept_11_tv_archive) (تمت زيارة الموقع في 10 يوليو 2010).

(2) مارتن آميس: «الطائرة الثانية: 11 سبتمبر 2001-2007» (لندن: جوناثان كيب، 2008) ص 3.

(3) فيلسوف فرنسي معاصر وقد كتب كتاب «الأرض الصفر» يناقش فيه 11 سبتمبر. ناقشت أفكار فيريليو في مقالة نشرت في مجلة «الدراسات النقدية في اللغات والأدب» التابعة لجامعة الأميرة نورة بعنوان: «فلسفة 11 سبتمبر: بودريار وجيهاك وفيريليو». تناولت أفكار الفلاسفة الثلاثة حيث كتبوا عن نفس الحدث بعد سنة من صوره، وصدرت جميع كتبهم عن دار فيرسو. (للتّرجم)

باللحظة ذات «الإنتاج العالمي العملاق»<sup>(1)</sup> والتي كان بمقدور الإرهابيين، بمواردهم الضئيلة، خلق رمز مرئي قوي وصادم، وسيعاد بُثُّه إلى ما لا نهاية. وبالفعل، ما هي إلا لحظات بسيطة إلا وقامت القنوات الإخبارية بإعادة اللقطات لطائرة رحلة رقم 175 مرارًا حتى أنها تُعرض، وبشكل متوقَّع، بالحركة البطيئة ويُخبر المشاهدون على إعادة المشاهدة بالمؤثرات الخاصة عدة مرات والبرجان يغشاهما الدخان والنيران. وكان من المفهوم فورًا أن العالم الآن، بواسطة التلفزيون، يشاهد التاريخ وهو يحدث.

وتجلى للعيان هذا المشهد المباشر للتاريخ -هجوم إرهابي على أمريكا- في وقت مباشر حقيقي على التلفزيون. وظهرت تقارير عن طائرات أخرى مختطفة، وعن أجهزة الطوارئ وجهودها في إدارة الموقف، وعن روايات شهود العيان وقصص من الشارع. وما تبع هذا هو سلسلة من الأحداث المروعة: طائرة الرحلة رقم 77 تصطم بالبنّاغون، والبرج الجنوبي ينهار، ورحلة اليوناييد رقم 93 تتحطم في بنسلفانيا، والبرج الشمالي كذلك ينهار. وحدثت كل هذه الكوارث غير المعقولة في ظرف 102 دقيقة، ومشاهدة لقطات التلفزيون مفيدة لأنها ستُظهر لك الموضوع الرئيسي للتمثيل لأن كثيرًا من الفنانين والكتاب الذين كتبوا أعمالًا تناول 11 سبتمبر وجدوا فيها صعوبة -أعني التأثير بين ما كان «مرئيًا» وما كان «غير مرئي». إن كل الأعمال التي في هذه الدراسة «أدب الإرهاب» -الروايات، القصص القصيرة، القصائد، والمسرحيات والأفلام- وبدرجات مختلفة من الوعي، كانت مبنية على «المشهد» الوصوف سابقًا وعلى ما لم يشمَله «المشهد» لعدة أسباب مختلفة. وبطريقة أخرى يمكن فهم هذا كونه أزمة لغة، هذا إذا لم يكن هذا ادعاءً متسبمًا بالعلوّ. وبهذا يظهر عددٌ من الأسئلة: كيف يمكن لكتاب أن يضع في كلمات ما شاهدته الملايين؟ ما الذي يمكن أن تُضيفه اللغة لهذه الصور، هذا إذا لم تكن الصور قد شرحت بوضوح الحدث مستبقًا؟ بالفعل، لماذا نكتب أصلًا برغم الضخامة الهائلة للرمزية البصرية؟ ظهرت قصص شهود العيان والناجين في الساعات والأيام والأسابيع اللاحقة للحدث وبذت موثوقيتها العميقة قادرةً على جعل أي تمثيل خيالي زائدًا عن الحاجة.

في نصوص «الطائرة الثانية»، يتعامل آميس مع هذه الإشكالية مباشرة. ففي آثار الحادثة المباشرة، أشار آميس أن «كل الكتاب على هذه

(1) بول فريوليو، «الأرض الصغرى» (لندن: فريسو، 2002) ص 68.

البسيطة كانوا يُفكِّرون في... تغيير مهنتهم»<sup>(1)</sup>. وأيضًا يرى بأن الربود الأولية من الكتاب، وهذا يشمله ضمنيًا، كانوا «يريدون كسب مزيد من الوقت» وأصبحت الآن هناك مسؤولية جديدة على الكتاب «ليستيقظوا من أحلام اليقظة الأنانية: ليشاهدوا، بقدر المستطاع، حقائق الحياة»<sup>(2)</sup>. وبعبارة أخرى، عند آميس، يمكن أن نقول إن الخيال نفسه كان «تحت الهجوم» من «العبقرية الوحشية»<sup>(3)</sup> لدى إرهابي 11 سبتمبر. ويدافع آميس عن الخيال القصصي ضد هذه الافتراضات:

«إن السياسة -التي عرِّفت يوقًا ما بأنها تُجيب على سؤال «ما الذي يحدث»- ملأت الجوّ فجأة. بالفعل، لا يكتب الروائيون عادةً عما يحدث: بل يكتبون عما لا يحدث. ومع ذلك، تتوق العوالم الإبداعية إلى قولبة وتشكيل المؤثر الأخلاقي. والرواية مشروغ عقلائي؛ إنها عقل في تمثيلية ربما، ولكن هي ما تزال عقلانية»<sup>(4)</sup>.

إن هذه النظرة التقليدية المألوفة للرواية، والتي يستخدمها آميس، ربما بطريقة لرفع قيمة الرواية بشكل واضح ليمتكن من نقد الدين اللاعقلاني المنتشر، والدين المقصود هنا على وجه التحديد هو الإسلام. وبعدما وُصف آميس عدم إيمانه بشيء وعلاقته بالدين في طفولته، قرَّر ثنائية واضحة بين الإيمان والأدب. ويفهم آميس أن هذه «الحرب» بين الأصوات الفردية للكتاب وبين «صوت الجمهور المنعزل»، مستشهدًا هنا باقتباس من نورثروب فراي<sup>(5)</sup> Northrop Frye. هذا إذن «صوت جوقة» الأدب في مواجهة «الحوار الفردي/المونولوج» للإيمان الديني<sup>(6)</sup>.

رغم أن هذه الثنائية اختزالية بوضوح، إلا أنها تُظهر خطابًا للأدب يُبرز مشكلةً مُلحّة خاصة للكتاب في تعاملهم مع 11 سبتمبر. وكما تمّت الإشارة إليه من قبل، لم يكن للأحداث التي تكلّفت في الحادي عشر من سبتمبر أيّ سابقةٍ ولذا فإنّ دفجها في البناء القصصي الواقعي المألوف يمثل تحدّيًا للكتاب، وآميس يقبل هذا التحدي. فبعد رفض آميس للنقد الأدبي

(1) آميس: «الطائرة الثانية: 11 سبتمبر 2001-2007» (2008)، ص 11.

(2) المرجع السابق، ص 12-13.

(3) المرجع السابق، ص 3.

(4) المرجع السابق، ص 13.

(5) الناقد والنظّر الأدبي الكندي الشهير صاحب كتاب «تشريح النقد»، وهو كتاب مترجم للعربية. (المترجم)

(6) آميس: «الطائرة الثانية: 11 سبتمبر 2001-2007» (2008)، ص 16.

لمدرسة ليفيز<sup>(1)</sup> Leavisite School ولظاهرة تَوَحِّي الصواب السياسي (نماذج «للقوس» شبه الدينية)<sup>(2)</sup>، فإنه يقدّم دفاعاً عن أدب ما بعد 11 سبتمبر:

«إذن بعد الحادي عشر من سبتمبر، واجه الكتاب تغييرًا كمّيًا وليس تغييرًا نوعيًا. ففي الأيام والأسابيع التي تلت الأحداث، كانت الأصوات التي تأتي من غُرفهم هادئة؛ كانت ما تزال أصواتًا فردية وعقلانية بمرح، وكلها تنبئ أيدولوجية «اللاأيدولوجية». ووقفت هذه الأصوات في مقاومة مركزية لصوت الجمهور المنعزل»<sup>(3)</sup>.

بالتأكيد، بعض تصريحات آميس عن الإسلام بعيدة عن كونها «عقلانية بأريحية»<sup>(4)</sup> ومن الصعب تخيل كيف يكون شكل الأدب غير المؤدج، ولكن من المهم معرفة نوع الأدب الذي يتبنّاه آميس. فيهاجم آميس ما يعتبره «مناهضة للفكر» في المجتمع، وهو صنف يتطلّب نوعًا معيّنًا من الرواية بشخصيات متعاطفة وعقلانية وحكيّة متماسكة، وتحمل معها الحلول -هذا نوعٌ من الأدب يُسمّيه آميس «الأدب الاسترضائي»<sup>(5)</sup>. لذا، يطالب آميس بأدب «معارضة» ضد الإسلام المتطرف (وبصورة موشّعة كل الأديان) ويتم هذا من خلال نصب هذه الثنائية البسيطة بشكل قاطع ومبالغ فيه، وهكذا يكشف آميس بشكل غير مقصود عن مشكلة أعمق في تمثيلات 11 سبتمبر.

بالفعل، ولو أن هذا ربما كان غير مقصود، فإن موقف آميس العدواني يُشابه الرد السياسي لإدارة بوش على الهجمات -وهذا فيه نوعٌ من المفارقة وقد يتخيل أحدهم أن آميس ربما تُعجبه هذه المفارقة. وهذه الثنائية المتعارضة «نحن وهُم» سيطرت على أغلب الكتابات الأولية عن الهجمات، وأصبحت كذلك بشكلٍ سريع جزءًا من السياسة الخارجية الأمريكية (ومعها في هذا عدة دول أخرى، ومنها بلا شك بريطانيا). وهذه المعارضات خاطئة -الأدب (العقل)/الدين (اللاعقل)؛ الغرب (المسيحية/الديمقراطية)/الشرق (الإسلام/الحكومة الدينية)- قد وضّحت أن التعامل مع أحداث 11 سبتمبر كان بشكلٍ مبسّط وخطير. وكانت لها آثار جليّة على العالم بما

(1) نسبة إلى الناقد والمُتَظَر الأدبي فرانك آر. ليفيز Leavis. (الترجم)

(2) آميس: «الطائرة الثانية: 11 سبتمبر 2001-2007» (2008)، ص. 16.

(3) المرجع السابق، ص. 19.

(4) المرجع السابق، ص. 18.

(5) المرجع السابق، ص. 18.

حدث من اجتياحات وحروب وهجمات إرهابية وزيادة ضخمة في إجراءات الأمن والمراقبة. ولكنها أيضًا أملت على الكتاب في البداية، غالبًا الأمريكيين، كيف يناقشون أثر الهجمات. والذي لا مفر منه أن أصوات الناجين وشهود العيان -وربما بالتحديد بعد الظهور التدريجي لتسجيلات مكالمات العوائل والأصدقاء من الطائرات المختطفة ومن داخل البرجين- قدّمت المعلومة العامة صورة عمّا لم يكن من الممكن رؤيته في اللقطات التلفزيونية. فإلى حدّ ما إذن، مثّل نشر «تقرير لجنة 11 سبتمبر» ترتيبًا للبيانات الواقعية والرمزية والتفاصيل الخلفية للحدث مع إغراء مضاف لكونه كُتِبَ بسرٍ سهلٍ ومثيرٍ. وقد استُخدمت بعض عناصر القصة في التقرير لكي يكون هناك معنيٌّ للمشهد الإرهابي والحبكة التي سبقته والتجاوب غير المرضي إلى حدّ كبير لمنظومات الدفاع مع الحدث.

كانت «المعارضة» التي يُشخّصها آميس جوهرًا للأدب مُصاغة في الأساس بوضوح على أساس إحياء ذكرى الموتى، والتعبير عن الذهول على المستوى الكامل للدمار (ولا ننسى الموضوع الأكثر شيوعًا ربما في ردود الأفعال الأولية أن المشهد يُذكر بأفلام الإثارة الهوليوودية)، والاعتراف المُخزن -من خلال طرق تفسيرية مبكرة جدًا لفهم الحدث- بأن العالم قد تغيّر بشكلٍ لا رجعة فيه.

إذن، ما «التغيير الكمي» الذي يُجادل آميس أن الكتاب واجهوه في الفترة التي تلت الأحداث؟ يبدو واضحًا أن 11 سبتمبر كان حدثًا عصريًا وله أثر عميقٌ على السياسات العالمية، ويبدو واضحًا بشكلٍ مماثلٍ أن كتابًا كُثُر قد أحسّوا أنهم مُجبرون على الكتابة عنه. ورغم تأكيد آميس بأن الكتاب لا يكتبون «عمّا يحدث الآن»، إلا إنه ليس من المفاجئ أن يظهر «أدب الإرهاب» ليناقد موضوعات ظهرت في الأحداث الآتية. ولكن، كما نذهب إليه هذه الدراسة، لقد فشل نوع الأدب الذي يحتفي به آميس كونه ردًا «عقليًا» على التعصّب الديني في أن يضيف أي شيء لمجموع المعرفة المتعلقة بـ 11 سبتمبر. ويصف آميس الردود المبكرة بأنها صامتة نسبيًا -ربما خوْفُهم الضخامة الرمزية والسياسية للأحداث- ولكن مرّت السنوات واستمرّ هذا الشعور بالتجريبية عن هذا الموضوع. وهناك عددٌ قليلٌ جدًا من الكتاب ممن وُصفوا الأحداث بصراحة أو أعادوا وصفها، عدا الأعمال المبكّرة من الصحافة والمقالات (الاستثناءان البارزان هما «نوافذ على العالم»، ونصّ

سايمون آرميتاج «من السماء فجأة»<sup>(1)</sup> (Out of the Blue 2008).

لذا عندما يقول أحدهم أن هناك عملاً أدبياً عن 11 سبتمبر -أي المشاهد التلفزيونية للهجمات والآثار المباشرة لها، أي «الحادثة» نفسها- فإنه من النادر أن يصف العمل بفاعلية ما حدث في ذلك اليوم. وكما سيتم استعراضه لاحقاً، كثير من النصوص التي تُناقش في هذه الدراسة مهتمة بتأثير الأحداث على الشخصيات، وبالفعل قد يعتبر أحدهم «آثار الحادثة» عنواناً صالحاً لعمل أدبيٍّ مقترح بما أن أغلبية التمثيلات ظُغث عليها طبيعة المنظور البعدي. فرواية «الرجل الهاوي» لدليلو -النص الأكثر مناقشة ربما في هذه الدراسة (ولكنه بالتأكيد ليس الأكثر أهمية)- تبدأ فوراً ببطلها الرئيسي وهو يهرب من برج التجارة العالمي، وبعد ذلك ينظر كيف «تؤزق» الهجمات الأيام والأسابيع والشهور بعدئذٍ. وتهتم المسرحيتان في هذه الدراسة -«الرفاق» The Guys و«كرسي الرحمة» The Mercy Seat- بموضوعات متعلّقة بالشفاء من الجروح النفسية والمشاكل الأخلاقية للذاكرة والشفقة. وربما بشكلٍ مفاجئ، هنا نص آخر اشتملت عليه هذه الدراسة كان عبارة عن مذكرات فيليب بوتّي «أن تصل إلى السحب» To Reach the Clouds (وتُعرف أيضاً بـ«رجل على السلك» Man on a Wire) (أصبحت فيلمًا لاحقاً) والتي لا تذكر أي شيء عن الأحداث ومع ذلك تتحدّث عن الأحداث بطرق تلميحية وثرية بشكلٍ مُلفٍ.

وكما أتمنى أن يصبح واضحاً، فكل هذه النصوص تكشف عن الصعوبات العويصة التي واجهت الكتاب في تمثيل أحداث 11 سبتمبر. فباستثناء «نوافذ على العالم» وقصيدة وفيلم «من السماء فجأة» (نضان طامحان قطعاً، بالرغم من بعض الخلل فيهما)، بقي «المشهد» نفسه غالباً غائباً عن الوصف الصريح. بمعنى، أنه من الممكن أن تفهم الحدث «بالنظر بعيداً» عنه لأن هناك معرفة ضمنية بين الكتاب أن الأحداث تتجاوز التمثيل الأدبي ورمزياته للرؤية والمباشرة والدلالة التاريخية غير المسبوقة (أو بالأحرى وصولها العالمي عبر الشاشات)، وكل هذا يُصيّر التمثيل الخيالي غير ضروريٍّ. وكما أُلخِث سابقاً، يتعامل كثيرٌ من النصوص مع هذه الإشكالية -بشكل انعكاسيٍّ إلى حدٍّ بعيدٍ في «نوافذ على العالم»- بينما تستخدم نصوص أخرى (مثل «أطفال الإمبراطور» The Emperor Children لمسعود<sup>(2)</sup>)

(1) هذا مثل إنجليزّي يقابله في العربية «عل حين غزّة»، ولكي اخترت ترجمته بهذا الشكل لتوضح التورية التي فصحها للأولف بهذا المثل وهي أن هجمات 11 سبتمبر كانت مفاجأة ومن خلال طائرات في السماء. (للترجم)

(2) أحد النصوص الهامة في رواية 11 سبتمبر والنص تُرجم حديثاً إلى العربية. وهذه الرواية هي أشهر أعمال

و«الأصولي المتردد» The Reluctant Fundamentalist لحامد<sup>(1)</sup> الحدث كخلفية لروايتيهما. ولكن من الجدير بالذكر أيضًا شرح أن إدراك أولوية الصورة المرئية للهجمات (وأيضًا ما لم يتم تصويره بشكل واضح) لا يكفي فحسب، بل أيضًا يجب إضافة فهم كيف قدّمت شهادات الناجين وشهود العيان الكثير من المعلومات العاطفية والوجودية التي تطوّرت في سنوات ما بعد 11 سبتمبر.

أما السينما فقد تعاطت مع موضوعات مشابهة عن كيفية تمثيل الهجمات. وعانت أيضًا، مثل الأدب، حتى تستوعب كيفية ملائمة وضع الهجمات في سردٍ فيلميّ. فيستخدم فيلم «يوناييتد 93» لبول قرينفراس جماليات وثائقية لكي يعبر بطريقة مسرحية عن الأحداث في متن الطائرة المختطفة والتي تحطمت في قرية شانكسفيل في ولاية بنسلفانيا. وقد حقق الفيلم مستوى عالٍ وملفتًا للنظر لمحاكاة الواقع عندما تنتقل اللفطات بين مرافقي الحركة الجوية المذهولين والقوات المسلحة وبين التجارب المثيرة للجدل في الطائرة للركاب والمختطفين على حدّ سواء. ورغم أن الفيلم مبنيّ على تفاصيل مأخوذة عن شهادات الذين كانت لهم علاقة مباشرة بالحدث (ومن المحادثات الهاتفية لكثير من الركاب وطاقم الطائرة مع الذين كانوا على الأرض)، إلا أن قرينفراس اضطرّ خاصةً في نهاية الفيلم أن يُخفّن عما قد حدث بناءً على ما نعرفه مسبقًا. وبلا شك، فإن فيلم «يوناييتد 93» لا يتردد في غمر المشاهدين بخوّ متصاعٍ من الرعب وعدم الفهم. ولكن يقبل الفيلم الرأي الشائع أن الركاب استطاعوا اقتحام قمرة القيادة وإسقاطها جزئًا.

ورغم أنني لا أقترح أن هذا لم يحدث في الحقيقة في الطائرة المختطفة الحقيقية، إلا أنه مع ذلك يجب أن أثير إلى أن فيلم «يوناييتد 93» تقيّد بعددٍ من الخطابات المهيمنة المحيطة بـ 11 سبتمبر: أولاً، أن الركاب كلهم كانوا شجعان في إدراك ما كان المختطفون يعتزمون فعله ولذا أصرّوا على تحطيم الطائرة قبل أن تصل إلى هدفها المحتمل. ثانيًا، أن هناك منظمات حكومية مختلفة لم تكن جاهزةً وغير منظمة غالبًا وأنظمتها بطيئة في

للؤلؤة كليل مسعود، وهي رواية أمريكية معاصرة، أيوها من مواليد الجزائر أيام الاستعمار الفرنسي وقد يكون هذا سببًا في اسمه العربي الذي لم يُغيّرهُ للؤلؤة حتى بعد زواجها من الروائي والناقد الإنجليزي جيمس وود، وهي كذلك أستاذة جامعية تدرّس الكتابة الإبداعية. (للترجم)

(1) الرواية مترجمة للعربية، وفي تقديري هي من أعظم نصوص 11 سبتمبر جماليةً وحكيمةً، وطريقة السرد فيها بأسلوب الحوار الفريدي/اللونولوج واللؤلؤة هو محسن حامد روائي باكستاني/إنجليزي، صدر له عدة روايات ومنها «أخرج غرتا» ولكن تظل رواية «الأصولي المتردد» هي أشهر أعماله. (للترجم)

الرد. ثالثًا، أن الإرهابيين كانوا غير معروفين أساسًا. بالطبع، قد تكون هذه الثلاثة بيانات بالفعل صحيحة ويصدقها الكثيرون، ولكنها أيضًا تُدّكي خطابات ثقافية وسياسية معيّنة والتي أصبحت مهيمنة فيما بعد، ويمكن القول إنها أعاقَت التمثيلات الفنيّة لـ 11 سبتمبر. وبالإمكان رؤية هذه الظاهرة بشكل واضح في فيلم «مركز التجارة العالمي» لأوليفر ستون<sup>(1)</sup> Oliver Stone والذي بُني على قصة حقيقية ولكنه بشكل مفاجئ أثقل بالعاطفة والأجندة السياسية المحافظة. فأبطال ستون في الفيلم هم رجال المطافي، وكما سنرى في مسرحية «الرفاق» لنيلسون Nelson<sup>(2)</sup>، وذلك بسبب المناصرة الثقافية لهذه المهنة في ذلك اليوم وبشكل أقوى في الأيام والأسابيع التي تلت الحدث، وبالأحرى تتطلب مكانتهم البطولية صورة معقّمة من العيوب، ومن هنا تكون مدهانة لهم كذلك.

ويكشف النّص المهم جدًا لسوزان فالودي Susan Faludi «حلم الإرهاب»<sup>(3)</sup> The Terror Dream ردة فعل المحافظين العنيفة تجاه النسوية بعد الهجمات. فقد سيطرَ صور رجال الطبقة الوسطى الوطنيين المضحّين بذواتهم على كثير من الصور والتمثيلات التي ظهرت في السنوات الماضية. وتشبّر فالودي غور هذه السيطرة وتكشف الاستعارات الأيديولوجية التي حددت كيفية استيعاب 11 سبتمبر في الروح الجماعية الأمريكية. فنصف فالودي هذه الجزئية «بتعظيم الرجال الأقوياء» وهذا ما يناهزُه الإعلام مع إدارة بوش («حلم الإرهاب» 14). وكان الفنانون متردّدين بشكل مفهوم في مخالفة الصيغ المهيمنة في لغة ردة الفعل على الهجمات -مأساة، وإحياء الذكرى، و«تقديس». وكما سنرى لاحقًا، تقترح تعليقات كارل هاينز ستوكهاوزن Karl Heinz Stockhausen وداميان هيرست Damien Hirst المثيرة للجدل أن هناك عنصرًا فنيًا في مشهد الهجمات. وبالرغم من الطبيعة الاستفزازية لهذه الردود إلا أن فيها إمكانية لاستنتاج معانٍ أخرى، وأيضًا هذه الردود، ربما، تكون مثمرة في قراءة فيلم «رجل على السلك» لفتح احتمالات أكبر في تمثيلات 11 سبتمبر.

(1) مخرج ومنتج أفلام أمريكي مهتم بالأفلام السياسية وله عدة أفلام مشهورة منها «جون إف. كينيدي» بطولة كيفن كوستنر، و«نيكسون» بطولة أنطوني هوبكنز، و«دبليو» بطولة جاوش برون (الفيلم الأخير عن جورج بوش الابن). (للترجم)

(2) آن نيلسون كاتبة مسرحية وصحفية وأستاذة جامعية أمريكية معاصرة. (للترجم)

(3) أحد النصوص النقدية المهمة في نقد التعاطي الثقافي مع 11 سبتمبر صدر في عام 2007 وفي هذا الكتاب تكمل بعض نقاشاتها التي بدأتها في كتابها الآخر «ردة فعل عنيفة: الحرب غير العلنية ضد المرأة الأمريكية». (للترجم)



وهناك الرد الذي يُقَلَّل من احترام ما خَلَقَتْهُ الهجمات والذي يظهر فيه فيما يُعتقد أنه نوع بديل عن «أدب الإرهاب» - أي الانتشار الهائل لنظريات المؤامرة المضادة والتي انتشرت في الإنترنت بالتحديد. وبالفعل، يستطيع أن يقول أحدهم بدلاً من أن يكون هناك «تعطُّش جماعي للأدب»، أصبح هناك وبشكل واضح «تعطُّش للمؤامرة». والمجالات الأساسية التي سيطرت عليها نظريات المؤامرة هي: أولاً، الهدم المفتعل المزعوم للأبراج، واشتمل على انهيار مبنى التجارة العالمي رقم سبعة الذي حدث في 11 سبتمبر. ثانياً، التناقضات المزعومة المتعلقة بالهجوم على البنتاغون والتي أثارها لقطات تلفزيونية غير واضحة على الدوائر التلفزيونية المغلقة والتي تُنشرها مكتب التحقيقات الفيدرالي؛ والثغرات المزعومة في الأحداث المترتبة باختطاف وتحطُّم رحلة رقم 93 - بالتحديد عدم وجود دليل صوري لجسم الطائرة في موقع التحطم. وهناك غير هذا كثير مما هو متعلِّق بهوية المختطفين والتسبُّر المزعوم المتعلق بتزوُّط الحكومة الأمريكية وتصرفات بعض المسؤولين عقب الأحداث مباشرة. وتُمثِّل الأغلبية العظمى من هذه النظريات بسبب توسُّع منتديات الإنترنت والمدونات والمواقع غير الرئيسية، ولكن هناك أيضاً أدب المؤامرة والذي يشتمل على أعمال ديفيد راي غريفن David Ray Griffin، وجيم مارز Jim Marrs، وإيان هينشال Ian Henshall، ورونالد مورغن Roland Morgan.

وهذا بالتأكيد موضوعٌ كبيرٌ وسيظل خارج نطاق الدراسة الحالية. ولكن في إطار مناقشة الموضوعات المحيطة بتمثيلات 11 سبتمبر فمن المفيد أن نقضي بعض الوقت في النظر في كيفية أن بعض نظريات المؤامرة سلطت الضوء على المشاكل الجوهرية في تحويل الهجمات إلى رواية خيالية. وفي الوقت الذي لا أُؤيد فيه أيًا من هذه المؤامرات، فإن اتجاه كثير من الناس إليها في محاولة لفهم ضخامة الحدث يبوح بالكثير. فيبدو أن هذه السيناريوهات البديلة كان يقودها عدم الثقة في إدارة بوش، وبشكلٍ أوسع عدم الثقة في السياسة والسياسيين. ويضاف إلى هذا الشك في «الرواية الرسمية» للتاريخ ويصعبه سخرية تجاه وسائل الإعلام الرئيسية والإيمان المتزايد بشكل سريع بأن الإنترنت هو قناة إخبارية بديلة ومزدهرة وحيوية وبدون وسيط أو رقابة ولذا بطبيعتها تكون صحيحة، على الأقل هي كذلك عند بعض الناس. وبالطبع، تنضمُّ هذه المؤامرات إلى «أساطير محلية» تتحدى، مرةً بهزلٍ ومرةً بتحليلٍ مشكِّكٍ حقيقيٍّ، «الرواية الرسمية» للأحداث مثل اغتيال الرئيس الأمريكي جون إف. كينيدي، وهبوط مركبة

أبوللو على سطح القمر، وموت الأميرة ديانا، وكل هذه المؤامرات يمكن رفضها إما لكونها مضحكة أو مهووسة أو متحيزة بشكل بائس. وهناك آخرون يعتقدون بمبدأ الريبة للمابعد حدائي تجاه «السرديات العظمى» وشعور بعدم الراحة الفردية والاجتماعية تجاه السياسة المعاصرة.

وبالطبع نظرية المؤامرة هي في جوهرها نوع من الخيال. في الوقت الذي نُشر فيه «تقرير لجنة 11 سبتمبر» وتُمت قراءته ومناقشته، بدأت نظريات المؤامرة بالحصول على درجة مدهشة من الشرعية عند عدد متزايد من الناس. ورغم أنه يصعب التحقق من درجة التأثير المتوقع لأي نص، فإن «فهرنهايت 11 سبتمبر» (2004) لمايكل مور قد صنع إضافة ذات معنى كبير في زيادة الشكوك حول 11 سبتمبر. وإن مزاعم مور ضد بوش -من كونه سرق الانتخابات<sup>(1)</sup> وأن له علاقة بالعائلة الملكية السعودية وطبيعة ردة فعل بوش غير المقتنعة<sup>(2)</sup> تجاه الهجمات والانتهاكات في العراق وأفغانستان- قد جعلت الفيلم مشهورًا جدًا، ولكن كثيرًا من هذه الادعاءات كانت مثيرة للجدل بشكل كبير. وتم عرض الفيلم ليتزامن مع الانتخابات الأمريكية في عام 2004. وقد استخدم «فهرنهايت 11 سبتمبر» طريقة المونتاج الأنثقة، ولكنه مونتاج مشبوه من حيث صحة الحقائق فيه، ويبدو أن الفيلم هو نتيجة لخيبة الأمل الليبرالية مع سياسات بوش أكثر من كونه يصدق بقيتنا بأن الهجمات الإرهابية لم تكن مسؤولية الجماعات الإسلامية.

(1) هناك جدل كبير متعلق بالانتخابات الأمريكية في عام 2000 في السياق الرئاسي بين جورج بوش الابن وآل فور، وذلك بسبب لغط في حاسبة عدد الأصوات في ولاية فلوريدا وحاكم الولاية وقتها كان جيب بوش (شقيق جورج بوش)، ثم حكمت المحكمة العليا لصالح بوش الابن ليصبح الفائز. ولكن ما زال في قرارة كثير من الأمريكيين أن الانتخابات شرفت من آل فور. وبالنسبة، ليست هذه المرة الأولى التي تكون نتيجة الانتخابات الأمريكية محل شكوك وجدل، حدث ذلك في أكثر من سياق رئاسي في القرن التاسع عشر، بل حدث ذلك أيضًا في ثالث سياق رئاسي في تاريخ أمريكا بين الرئيس جون آدمز والرئيس توماس جيفرسون. (للترجم)

(2) هذا الفيلم مليء بالتعليقات السطحية والغالطات وتزوير الحقائق كما ذكر المؤلف في الأسطر التالية، والفيلم فعلاً هو تعبير عن «خيبة الأمل الليبرالية». ولكن لي تعليقان هنا: الأول، أراد مايكل مور بالإشارة للعلاقة بين بوش والعائلة الملكية السعودية لربط السعودية بأسامة بن لادن كونه في نظره سعوديًا. والمعروف والمنتب والملعن عنه أن الجنسية السعودية شحبت من أسامة بن لادن قبل 11 سبتمبر بسنوات. أما العلاقة بين آل بوش والعائلة الملكية السعودية فهي طبيعية جدًا لكونها بدأت مع بوش الأب في حرب الخليج، وتجددت مع بوش الابن وهي علاقة رؤساء دول يملوك للملكة، والعلاقات بين المملكة وأمريكا بدأت قبل آل بوش ومستمرة بعدهم. أما الوقفة الثانية، فهي تصوير مور لردة فعل بوش الابن وهو يتلقى خبر الهجمات وهو في زيارة مدرسة ابتدائية، فالشاهد عادي جدًا ولكن مور صنع منه خلاف ذلك. يقترب شخص من بوش ويهمس في أذنه بالخبر، تظهر بعض ردة الفعل على وجه بوش ولكنه يظل في مكانه ولا يتحرك. ما جعل للشاهد مثيرة للجدل، هو تعليق مور على المشهد حيث اتهم بوش بالهيرة والتوهان وعدم القدرة على ردة الفعل تجاه هذا الحدث الكبير. وأنا أقول يمكن لأحدهم أن يعلق على نفس المشهد بوصف بوش برباطة الجأش والشجاعة والجلد لأنه لم يزد أن يربع الأطفال، فأكمل القراءة مع الأطفال ولم يفرغ أحدًا. فكنت هي أن مور كان انتقائيًا في الفيلم. وغير مهتم بما حدث بقدر اهتمامه بإيصال فكرة اليسار ضد إدارة بوش، والدليل على ذلك هو توقيت عرض الفيلم الذي كان يتزامن مع الانتخابات الرئاسية الأمريكية. (للترجم)

في السنة اللاحقة، نشر ديلن آفري Dylan Avery فيلم «التغيير المتلهل» Loose Change على الإنترنت حصريًا، وهذا الفيلم بلا شك أضاف إلى ما يسمى بـ«حركة الحقيقة لـ 11 سبتمبر» أكثر من أي فيلم آخر. وممّ هذا الوثائقي بعدد من الإصدارات، وبإزالة بعض اللقطات هنا وإضافة «حقائق» جديدة هناك. وقد شاهد الفيلم ملايين الناس وأثّر بشكل لا يمكن قياسه على طريقة الكتابة والحديث عن 11 سبتمبر. ويزعم الفيلم أن هناك مؤامرة من حكومة المحافظين الجدد وتشتمل خططًا للجناح اليميني للقرن الجديد (تُسَمَّى الهجمات لإنعاش حملة قوية للتوشع الرأسمالي)، وحوافز مالية فاسدة (تشمل التأمين والأنشؤم والمساهمات والذهب)، وأن هناك تفجيرات متعمدة للأبراج ومكالمات هاتفية مزيفة. ورغم أن ميزانية الفيلم كانت نسبيًا متواضعة إلا أن الفيلم قد نُقِّدَ بشكل جيد جدًا مستخدمًا اللقطات المتاحة والمقابلات والموسيقى الجاذبة والرسوم المتحركة لينتج نظريته غير القابلة للتصديق، وهي أن 11 سبتمبر كان أساسًا «عملية نُقِّدَت من الداخل». وفي الواقع، من المهم ذكر أن نية آفري الأولى هي كتابة نص سينمائي خيالي عن مؤامرة 11 سبتمبر، ولكن بعد البحث شعر أنه مجبّر على عمل فيلم وثائقي عما اكتشفه في بحثه<sup>(1)</sup>.

وكما ناقشت من قبل، شعر كثير من الكتاب، رغم أنهم مجبرون على الكتابة عن الهجمات، بإحساس أخلاقي قوي وصعوبة جمالية في تمثيل صدمة هائلة كهذه. وبالفعل، ما الذي يمكن إضافته إلى واقع الأحداث ولم يتم كشفه في لقطات التلفزيون ومن شهادات الناجين وشهود العيان وفي البيانات التي ظهرت عن دوافع مختطفين (ومن يمول عملياتهم؟) فيدعو آميس إلى أدب عقلاني ليؤدّي دور الحصن الثقافي والفكري ضد الأصولية الإسلامية، ولكن كما ناقشنا من قبل، هذا لم يظهر بعد. ويقدم فيلم «التغيير المتلهل»، ومعه مواقع ومدونات مؤامراتية مصاحبة، إجابة لهذه الظاهرة. فيكتب جورج مونبيوت George Monbiot: «يصدق الناس فيلم «التغيير المتلهل» لأنه يرى عالمًا منغلّقًا: أي عالمًا مفهوميًا ومسيطرًا عليه وصغيرًا. ورغم أن هناك شرًا كبيرًا يدير هذا العالم، إلا أن وجود مؤامرة أكثر أنشأ من الفوضى التي تحكم حياتنا فعلًا، عالم بدون وجهة أو غاية»<sup>(2)</sup>. لذا فإن نظريات المؤامرة الكثيرة التي يُلمح لها فيلم «التغيير

(1) انظر:

[www.villagevoice.com/2006-02-14/news/the-seekers/2/](http://www.villagevoice.com/2006-02-14/news/the-seekers/2/)

(تمت زيارة الموقع في 17 يوليو 2010).

(2) انظر:

المنهلهل» تشير إلى أن تأكيد آميس بشأن «التغيير الكمي» بعد 11 سبتمبر هو ربما صفة مختلفة قليلاً عن الشيء الذي يفتَرُضه.

ويشير النمو السريع للمعنى الثقافي للإنترنت والازدهار المصاحب لنظريات المؤامرة إلى أنه تمَّ سَلْبُ التفوق التقليدي للرواية. لذا، من الخطأ تحديد «صوت الجمهور المنعزل» بالصوت الديني جوهرتياً (وبصورة أوسع تحديده بالصوت الاستبدادي أو الإرهابي). وبدلاً من هذا، فإن «الجمهور المنعزل» هم بشكلٍ أدقِّ ملايين الناس الذين بمقدورهم الآن الإدلاء بأرائهم غير المدروسة غالباً والمتشكلة على عجلة عن أي موضوع محتمل. وكما أن الإنترنت نما في السنوات التي تلت 11 سبتمبر، فإنه كذلك تَمَّتْ شبكةٌ كبيرة من التفسيرات المضادة للواقع والمتولّدة ذاتياً والمتداخلة. وسهّل هذا الوصول العالمي لهذه التفسيرات لكي تُهيمن على فهمٍ كثيرٍ من الناس فيما يتعلّق بالهجمات. ويعني هذا أن «القصة» البديلة، لشعبيتها وسهولة الوصول إليها، أثَرَتْ بشكلٍ كبيرٍ على تمثيل 11 سبتمبر أكثر مما تقدّمه القصة الأدبية.

وكشفت المؤامرات عن الشك العميق حول الصورة المرئية. وقد ألهمَتْ بعض هذه النظريات الشاذّة الشك الذي يُشارف الجنون، والذي نتج عنه في بعض الحالات شكوكٌ حول لقطات الطائرتين وهما ترتطمان بالبرجين. ومن السهل نسبياً صرف النظر عن هذه الادعاءات -من أفضل الكتب التي تناقش هذا كتاب «تاريخ الشعوذة: كيف شكّلت المؤامرة التاريخ الحديث» (2009) Voodoo Histories: How Conspiracy Shapes Modern History لديفيد آرونوفيتش David Aaronovitch- ولكن إذا استطاع الشخص إيقاف شكّه المبّرر للحظة واحدة، فإن كل المخاوف المتعلقة بفعالية الصورة المرئية ستوضّح لماذا كان لـ 11 سبتمبر تأثيره الكبير على النفسية المعاصرة. وكما دُكِرَ سابقاً، إن «التدخل» المفاجئ للهجمات الإرهابية في «التدفق» الطبيعي لأخبار التليفزيون -في الوسيلة نفسها في الواقع- أحدث «تمزّقاً» في العلاقة بين الواقع والصورة. وتضمّن المشاهدون في العالم أمام الصور التي تستدعي أفلام الكوارث، بل إن هذه الصور فاقت أفلام الكوارث بشكلٍ واضحٍ من خلال الصدمة الكاملة التي أحدثتها وأقغها

[www.monbiot.com/archives/2007/02/12/short-changed/](http://www.monbiot.com/archives/2007/02/12/short-changed/)

(تمت زيارة الموقع في 7 أغسطس 2010. وانظر: (2002)

[www.ubishops.ca/baudrillardstudies/spiegel.htm](http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/spiegel.htm)

(تمت زيارة الموقع في 12 ديسمبر 2009).

غير المعقول. ولفك هذه العضلة فإنه من المفيد أن ننحِظ قليلاً مع جان بودريار<sup>(1)</sup> في مجموع المقالات الفلسفية في «روح الإرهاب» (2002) التي توضح التوتر بين الواقع وخلافه، وتشرح علاوة على ذلك المشاكل الرئيسية التي تواجه كتاب الخيال.

يظهر أن 11 سبتمبر كان الموضوع «الثالي» لبودريار ليعلق عليه. بالفعل، سيكون من النادر جداً لو ظلّ هذا الفيلسوف صامئاً عن هذه الأحداث. وكما هو الحال مع تصريحات بودريار عن طبيعة المجتمع المعاصر، فقد قادت السمات المثيرة للجدل في «روح الإرهاب» إلى اتهام الإعلام بالتفاهة. ففي مقابلة مع «دير شبيغل» Der Spiegel، شيل بودريار إذا ما كان يعتقد أنه مجبر على التراجع عما نشره من آراء عن أحداث 11 سبتمبر، فأجاب: «لم أجد شيئاً، ولم أتهم أحداً، ولم أبزر شيئاً. يجب ألا يخلط الشخص بين المرسل ورسالته. لقد حاولت تحليل العملية من خلال التوسع غير المفيد للعولة وما أحدثته من ظروف تدميرها لنفسها»<sup>(2)</sup>. ويقول أيضاً:

«حتى لو كان الأمر يخضع التعليق على الكارثة بذاتها، سيظل لها معنى رمزيّ. لا يمكن شرح سحرها إلا بهذه الطريقة. حدث هنا شيء تخطى حدود قدرة الممثلين. كان هناك حساسية تجاه النظام المطلق والقوة المطلقة، وجسد برجا مركز التجارة العالمي هذه الحساسية في معناها الكامل... بأحقية تامة، فقد خلق النظام هذه الظروف؛ لهذا كان الانتقام الفظيع. إن الهوس الملازم للعولة قد ولّد الجنون، بالضبط مثل ما ينتج المجتمع الجانحين المضطربين والمختلين عقلياً. وفي الحقيقة، هذه فقط أعراض هذا المرض. وأما الإرهاب فهو في كل مكان مثل الفيروس»<sup>(3)</sup>.

فيما يتعلق بالردود «الأقل احترافاً» تجاه 11 سبتمبر -مروّزاً بكتاب ما وراء القصة ليشبه السيرة الذاتية لبيقبيديه وانتهاءً بأعنف نظريات المؤامرة-

(1) فيلسوف فرنسي توفي في عام 2007، له رؤى واسعة الانتشار وقد أشتهر كثيراً بعد ما ظهر كتابه «الحكاية الزائفة وللحكاية» Simulation and Simulacra في الجزء الأول من ثلاثية فيلم «ميتركس» الشهير. وله نظرية غاية في الغرابة، وهي أنه يرى أن حرب الخليج في عام 1991 لم تكن حرباً بل كانت محاكاة حرب إعلامية صورية رائقة لأن وسائل الإعلام الغربية لم تثبت صور معارك دموية حقيقية كما كان الأمر في حرب فيتنام، وبينهم أمريكا بأنها لم تدمر قوة صدام الجوبة بلليل أن صدام استخدم سلاح الجو ضد بعض الثوار في العراق بعد حرب الخليج. وقد واجه بودريار نقداً حاداً على هذه الفكرة. وأنا أعتقد أن هذه مجرد فكرة فلسفية من طرف بودريار، ويريد بها أن يوصل فكرة أن المشاهد سيصدق ما يراه على قنوات الأخبار حتى لو كان زائفاً. (للترجم)

(2) «هذه هي الحرب العالمية الرابعة: مقابلة دير شبيغل مع جان بودريار».

(3) المرجع السابق.

فإن مقالة بودريار تُعْتَبَر استغزاةً بسبب تنويعها عن التواطؤ الغريب بين الإرهابيين والمُشَاهِدِينَ والذي اْتُصَحَّ في المستوى الرمزي. فيقول بودريار: «بدون التواطؤ الراسخ، لن يكون للحدث الصدى الذي حصل له، وفي استراتيجية الإرهابيين الرمزية كانوا يعلمون بلا شك أنهم يستطيعون الاعتماد على هذا التواطؤ غير المُعْلَن» («روح الإرهاب» 6).

ويوجد مفهوم بودريار «التواطؤ» فيما يُسمِّيه هو «اتِّقاد الصورة الذي لا يُنْتَشَى» والذي كان قوياً («روح الإرهاب» 4). ودُكِّرَت الصور المُشَاهِدِينَ «بالمُخَيَّلَةِ الإرهابية «العفوية» التي تقطن فينا كلها» («روح الإرهاب» 5). ويقول بودريار: «إننا كنا نحلم بمشهدٍ عنيفٍ مثل هذا، ولدِّينا رغبة جماعية وحماس مصمم وقائل لرؤية حلول الدمار على القوة المهيمنة -متمثلة رمزياً ومثاليّاً في برجي التجارة العالميين». ويشير بودريار أن هذه الظاهرة يتشارك فيها حتى المستفيدون من القوة الاقتصادية الأمريكية لأن البشرية تشترك في «حساسية تجاه أي نظام مطلق وأي قوة مطلقة» («روح الإرهاب» 6). وهنا يمكن ملاحظة الفكرة التي أثارت البعض للتشكيك في أفكار بودريار المتعلقة بـ 11 سبتمبر، وذلك أنه يُظْهِر بعض «الاحترام» لقوى الإرهابيين التدميرية والمبدعة خيالياً، سواء ذكر ذلك تصريحاً أو تلميحاً. وكما ذُكِرَ سابقاً، ففي سياق ثقافة إحياء الذكرى الجياشة، فإن هذا الموقف [من بودريار] يُفَسِّرُ كُراي عديم الذوق ومريب. ولكن، وكما أُشِيرَ سابقاً، يمكن لهذا التوافق الثقافي أن يمنع أي استفسار جاد عن 11 سبتمبر. إن هذه العضلة تشرح كيف أن «أدب الإرهاب» عانى عبر السنين ليتأقلم مع تمثيلات 11 سبتمبر.

ويؤصِّح بودريار كيفية تفسير الإرهاب كنتيجة حتمية للهيمنة الأمريكية:

«عندما تحتكر قوة عالمية الموقف إلى هذا الحد، وعندما يكون هناك تكثُّف هائل لكل الوظائف في الآلة التكنوقراطية، وعندما لا يُسَمَح بنموذجٍ بديلٍ للتفكير، فأى طريقٍ هناك سوى تحول ظرفي إرهابي؟ إنه النظام نفسه هو الذي خلق الظروف الموضوعية لهذا الانتقام الوحشي. بعد أن امتلك كل الأوراق لنفسه، أجبر الآخر على تغيير قواعد اللعبة.» («روح الإرهاب» 8-9)

لذا، عند بودريار، حدث 11 سبتمبر كنتيجة للعولة، أو بل ربما، نتيجة لعولة القوة الأمريكية الاقتصادية والثقافية والعسكرية. ويناقش بودريار فيقول نظراً لانتشار هذه القوة وهيمنتها التامة على العالم، فإن هجوماً

إرهابيًا مذهلاً كان أمرًا حتميًا. ويشير إلى أن هذا «إرهاب ضد إرهاب»، ويقارن المختطفين «بالعملاء المزدوجين» للنظام الذي أنتجهم («روح الإرهاب» 9). ولا ينكر بودريار أن الإرهابيين كانوا «عديمي الأخلاق» («روح الإرهاب» 12)، ولكنه يتهم أيضًا اقتصاد العولة بأنه مشابهة للإرهابيين في عدمية الأخلاق. ويقول بودريار: «مجموعة المشاهد المذهلة» يشمل ذلك «حرب الخليج وحرب أفغانستان» التي هي مرض انفجاري مزمن لا مفر منه داخل أي «سيطرة مهيمنة» («روح الإرهاب» 12). وربما يستطيع أحدهم أن يرى كيف أن لغة بوش في تكتيك «الصدمة والرعب» في اجتياح العراق كانت تتلاءم مع هذا التفسير - وذلك أن الرئيس وإدارته يدركان أهمية الرمزية المرئية في عالم السياسة.

ولكن بودريار يكمل نقاشه فيقول إن 11 سبتمبر «لم يتحدّ الأخلاق فقط، بل تحدّى كل شكل من أشكال التفسير» («روح الإرهاب» 12). وهذا التصريح يتفق مع الفكرة السابقة من أن مستوى وحجم الهجمات الكلّي ورمزيتها المرئية الهائلة خلقت إشكالات معيّنة للكتاب الذين حاولوا استيعاب هذا الموضوع في سرديات خيالية تقليدية. وفي الحقيقة، وخلقًا لتأكيد آميس من أن الأدب سيقف مقاومًا لما يرى أنه عنف ديني غير عقلاني، فإن الرواية الواقعية عانت بشكل عميق في تمثيل هذه الأحداث. والمقالة الشعرية ذات الوعي الذاتي، وبأشكالها المتنوعة الأخرى، لبودريار تُثبت أن الحديث عن 11 سبتمبر كان ناجحًا في الكتابات غير الخيالية الاستطرادية، والقصيدة/الفيلم<sup>(1)</sup>، والروايات المصورة، والأوبرا والفنون الجميلة. وهذا لا يدل أن الرواية لم تستطع، جوهرًا «التأقلم» مع الهجمات. وهذا فقط يدل أن العنف الصادم المفاجئ والقوة الرمزية والمرئية لـ 11 سبتمبر أحدثت إشكالات كبيرة للكاتب الروائي. وهذه «الإشكالات» هي التي جعلت «أدب الإرهاب» معيّنًا بالضرورة، ولكن مع ذلك جعلته أيضًا نوعًا أدبيًا جذابًا يستحق الاكتشاف.

وتؤكد مقالة بودريار الزئبقية الكثير من هذه المشاكل، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأفكار ستناقش في تحليل رواية «الرجل الهاوي» لدليلو. ويقول بودريار أن 11 سبتمبر جلب للعالم «موثًا رمزيًا وقربانيًا - يعني أنه الحدث المطلق النهائي» («روح الإرهاب» 17). ولو استطاع القارئ أن يتحمّل النبوة

(1) تعريف هذا المصطلح هو أن يتكون فيلم من قصيدة وصور بينهما علاقة ومعان ومجازات مشتركة لينتج قصيدة-فيلم يتضافر فيه الشعر والصورة معًا في بناء السرد والحبكة. ولهذا للمصطلح تسميات أخرى منها «الفيلم الطلائعي الشعري» و«الفيلم-الشعر» و«الوثائقي الشعري». (الترجم)

المرّعة جزئياً في كلام بودريار، فإنه من الممكن والمفيد أيضاً رؤية الأحداث من هذا المنظور. ومع إصدار «الأصولي المتردد» (2007) فقد أصبح من الممكن تمثيل 11 سبتمبر من خلال منظور متطرف. يتفاجأ «جنكيز»، الراوي في الرواية والبطل الرئيسي، بأنه كان «مسروراً بشكل ملفت للنظر» عندما يشاهد الهجمات في التلفزيون («الأصولي المتردد» 72). إن 11 سبتمبر يمثل اللحظة العصرية ليس لجنكيز بشكل فردي فقط في ثيابا سرد الرواية، بل أيضاً بشكل أوسع كان الحدث مهماً جداً في حياة من يعتبرون «آخرين» في المجتمع الأمريكي. ويشير بودريار أيضاً إلى «الابتهاج المذهل» الذي شعر به كثيرون عندما شاهدوا الأحداث في التلفزيون («روح الإرهاب» 4). وبالنسبة لجنكيز، الذي وُلِدَ في باكستان ويعمل في أمريكا، فإن الهجمات تعني أنه يشعر مباشرة بأنه «تحت الاتهام» و«مذنب» بشكل غريب («الأصولي المتردد» 74). والسبب عند بودريار هو «أننا» وبشكل سريّ ثُقنا إلى عمل رمزيّ مشابه، وهذا الافتتان الذي شاهدنا به الأحداث يدل على تواطؤنا مع المختلة الإرهابية.

من أجل هذا، يُشير بودريار إلى أن 11 سبتمبر كان «نجاحاً» رمزياً («روح الإرهاب» 4):

«إن تأثير الصور وجاذبيتها هي بالضرورة ما نحفظه في الذاكرة لأن الصور، شئنا أم أبينا، هي مشهدنا الأولي. وفي الوقت نفسه كما أن الأحداث في نيويورك غيّرت جذرياً الموقف العالمي، فإنها كذلك غيّرت جذرياً العلاقة بين الصورة والواقع. لقد كنا نتعامل من قبل مع الغزارة المتواصلة للصور المبتذلة والتدفق السلس لأحداث زائفة، لكن العمل الإرهابي في نيويورك أنعش العلاقة بين الصور والأحداث». («روح الإرهاب» 26-27)

وربما وبشكل غير متوقع، تشير بعض التعليقات إلى أن الإشكالات التي واجهها الكتاب في تمثيل 11 سبتمبر ورغم جديتها وصعوبتها الظاهرة، هي في الواقع ستولد ظرقاً جديدة «للحديث» عن هذا الحدث. فمع إجابات بودريار الاستطردية والتأملية يستطيع الشخص أن يجد للأدب مساحات ممكنة للاكتشاف. وبالفعل، النصوص التي تُخلّ لها هذه الدراسة كلها تبحث عن طرق لفهم الهجمات، ولو فشل بعضها في النهاية في هذه المحاولات، تظل نصوصاً آيضة تستحق التحليل لكي نعرف كيف «نظر» كل نص إلى الهجمات وعلى النقيض من ذلك كيف «أشاحت بنظرها»



عن الهجمات في حين أنها أيضًا تؤسس لإمكانات جديدة للتفسير الفئ. وإذا كان 11 سبتمبر يمثل «مشكلة» للكتاب، فهو إذن يظل مشكلة يتم تنشيطها وإعادة اكتشافها باستمرار بتفسيرات فنية متتابعة. ورؤية بودريار من أن الأفكار التقليدية للواقع والخيال أصبحت ضبابية، وبما أنه أصبح من المستحيل تقريبًا فصل الواقع عن الخيال؛ فإنه يمكن تفسير هذا كتحذّر فئ وأخلاقي للكتاب كلما زادت الفترة الزمنية الفاصلة بعد وقوع الأحداث. لذا ربما من المناسب في هذا المكان من المقدمة أن أختتم ببعض الأفكار حول موضوع تمثيل 11 سبتمبر في الأدب.

ألح روبرت سبنسر Robert Spencer وأناستيشيا فالاسوبولس Anastasia Valassopoulos إلى عددٍ من هذه الموضوعات في مقدمتهما لمقالة «الردود الأدبية في الحرب على الإرهاب» في «مجلة الكتابة الما بعد كولونالية» (2010). فقد كتبا أن ردة فعل الإعلام السائد على 11 سبتمبر و«الحرب على الإرهاب» كانت إلى حدّ كبير «ساذجة وغير عادلة» («مجلة الكتابة الما بعد كولونالية» 330). وهما، مثل أميس، يعتقدان أن الأدب «بطريقة ما يقاوم جوهرًا الغضب الأصولي المعطل للفكر» («مجلة الكتابة الما بعد كولونالية» 330). ولكن لديهما علامة فارقة عن أميس، لأنهما يقولان إن الأصولية ليست مفردة فقط للعقيدة الدينية المتطرفة. فبدلًا من هذا القول، يربطان الأصولية بـ«تعريف أوسع»، وهذا التعريف مؤصّح في رواية حامد «الأصولي المتردد»، ويشمل عدة إيديولوجيات أخرى مثل «الليبرالية الجديدة» التي تُقسم بها إدارة بوش. فبحسب سبنسر وفالاسوبولس، الأصولية «تستثيع أي موقف متشدد يُعطي الحصانة لسلوك معين أو ممارسة معينة» («مجلة الكتابة الما بعد كولونالية» 331). فأَي موقف مثل هذا حتمًا «يمنع أيّ نقد أو ابتكار» («مجلة الكتابة الما بعد كولونالية» 331)، وهذا يتسبّب في ابتداع المحرمات (تابوهات) والحدود التي تهدد بإلغاء الأفكار والتمثيلات التي تُصنّف بأنها بطريقة ما انتهكت ما يمكن أو ما لا يمكن قَوْلُهُ في أيّ حدثٍ معيّن.

وكما رأينا من قبل، تحدّثت كثيرٌ من الخطابات المهيمنة المتعلقة بـ11 سبتمبر عن الأحداث بطرق إحياء الذكرى أو التقديس. ولهذه الخطابات تأثيرٌ كبيرٌ على «أدب الإرهاب»، ويتعامل كل نصّ في هذه الدراسة مع التوتّر والمشاكل المتأصلة فيها وتوضح صراعات كل نصّ في الكيفية المُثلى للحديث عن 11 سبتمبر وآثاره. وكما يُشير سبنسر وفالاسوبولس، بسبب

الطبيعة الهجينة بالتحديد لكثير من الأدب القصصي، فإنه أفضل نوع يمكنه أن يتعاطى مع الطبيعة المعقدة لردود الفعل على الهجمات. وإذا كان بالفعل كثير من هذا النوع الأدبي «أخرس» وتجريبياً ومراوفاً أحياناً، وربما أيضاً متخوفاً ومضطرباً وقلقاً وأحياناً عاطفياً وربما مبتذلاً، فإنه أيضاً يعبر عن رقة وتعاطف وغضب وحزن وحيرة وخوف. إن «أدب الإرهاب» في أفضل أحواله يفكر ملياً في 11 سبتمبر مع إدراك للصعوبات الجوهرية في تمثيل هذا الحدث المهم عالمياً والمذهل بصرياً، ويتمثل ذلك في نص ديليلو المتأرق والمصدوم، ونص بيقبيدي الما وراء قصصي المنتقد للذات، ونص حامد الذي يقدم تحليلاً حاداً من منظور الغرب، ونص لابوت<sup>(1)</sup> ذي النظرة اللادعة تجاه الشفقة والأنانية، وفي نص «رجل على السلك» وجوه المكتئب بالغياب.

وكما سنرى في الفصل الافتتاحي عن «الردود الأولية» على 11 سبتمبر، تُصنف المقالات والقصص الأولية بشعورٍ مشتركٍ ومفهومٍ ربما بعدم الفهم والصدمة وأحياناً بالألم الذي كلما مضت السنين أصبح أقل حضوراً. وإذا كانت الأمور المثيرة للجدل المتعلقة بمقترح بناء مركز إسلامي قريباً من موقع «الأرض الصفر»<sup>(2)</sup> أصبحت موضوعات عادية، فإن موضوع 11 سبتمبر ما زال «مقدّساً» في بعض الأوساط في المجتمع. ولكن كما يُظهر «أدب الإرهاب» لنا، ظلت هذا العاطفة و«الملكية» التي نصبت نفسها على الهجمات في الإعلام السائد وفي اللغة السياسية وفي الخطابات المحافظة التي تبحث عمداً لأسباب إيديولوجية واضحة عن المحافظة على وجهات نظر بسيطة عن 11 سبتمبر. فعلى سبيل المثال، احتوت مقالة «ما لا يصدق» لإيان ماكايون التي نُشرت في 12 سبتمبر 2001 على خاتمة تبوح بالكثير:

«هكذا بدا الأمر فجأة، بأن حضارتنا وطريقة حياتنا سهلة التدمير إذا وُجِدَت المصادر الكافية والنوايا الوحشية. ولا يستطيع أي نظام صواريخ دفاعي حمايتنا... ومثل الملايين، بل ربما المليارات من البشر حول العالم، نحن عرفنا أننا نعيش في فترة لن نستطيع نسيانها. ونحن أيضاً عرفنا، رغم أنه من المبكر أن نتساءل كيف ولماذا، أن العالم

(1) نيل لابوت كاتب مسرحي ومخرج أمريكي معاصر اشتهر بفيلم «في صحة الرجال» (1997). (الترجم)

(2) كان هناك جدل كبير حول مشروع «قرطبة» لبناء مركز إسلامي بمقربة من الأرض الصفر في نيويورك حتى أن الجدل وصل إلى مستوى الكونجرس الأمريكي، وفي نهاية المطاف لم يُنفذ المشروع. ومن أفضل الكتب التي تناقش هنا كتاب روزميري كوريت «صناعة إسلام معتدل: الصوفية والرفق وجدل مسجد الأرض الصفر» Making Moderate Islam: Sufism, Service, the «Ground Zero Mosque» Controversy صدر عام 2017 من جامعة ستانفورد، ولا أظنه مترجفاً. (الترجم)

لن يكون على ما هو عليه. نحن عرفنا فقط أن العالم سيزداد سوءًا». («ما لا يُصدّق» 1)

واتضحت هذه العلامات الفارقة -الرنانة في استخدام الضميرين «لنا» و«نحن»- في رواية ماكيون «السبت» (2003). ولذا يقول سينسر وفالاسوبولس أن رواية «السبت» لا تملك «مسافة نقدية كافية تفصلها عن التقرير الرسمي للأحداث بعد 2001، وهو التقرير الذي يرى غربًا متقدّمًا ومقاومًا لعدد من التهديدات الخارجية العنيفة وغير العقلانية» («مجلة الكتابة لما بعد كولونيالية» 332).

إن هذه المعارضات المتبدلة والدفاعية والمغالية تُعيق التساؤلات الفكرية والفنية حول الهجمات وأثرها. وتنعكس «روايات» نظريات المؤامرة ما يسميه ديفيد آرونوفيتش «جيوش الظلام التي لا يُعرَف حجمها ولا قوتها» في الإنترنت (وتطوره الهائل في السنين التي تلت 11 سبتمبر) («تاريخ الشعوذة» 221). وكلها من صُنِع «أفراد يشبه مجهولين وأحيانًا وهميين» ولهم مواقع، منشأة في الإنترنت ومنتشرة بشكل خطير، تشوّه حقيقة هذا الحدث التاريخي، ورغم أن فيها ابتكارًا إلا أنها لا تهتم بالبحث ولا المصدر إلا ما نذر («تاريخ الشعوذة» 221-222). وهي تعكس القلق المتعلق بالحكومة والأمن والإعلام وهي كذلك تُوحى بالشك حول «حقيقة» الصورة التي شخّصها بودريار. فمن جهة، يوجد خطاب معارضة تقديسي (تقديسي) مبتذل والذي يطمح إلى تقديس 11 سبتمبر (يمكن القول إن تبّي الاختصار الرقمي للحدث هو أحد أمثلة التقديس)، والاحتفاظ به محميًا من التمثيلات المشوّهة والناقدة، ومن جهة أخرى، هناك المجتمع الشعبي والقوي «للمشككين» الذين يقدّمون «تاريخًا بديلًا» للهجمات؛ مُدعين ادّعاءات شاذّة وافتراسات تكهنيّة.

لذا، فإن «أدب الإرهاب» يتواجد في منطقة في الوسط بين هذين الواقفين المتطرفين. ويخاطر بالعاطفة والذائقة في شدّ وجذب بين احترام حرمة الحدث وبين احتمالية انتهاك بعض حدود التمثيل غير الواضحة حتى لو كان تمثيلًا قويًا. ويُلتخّص سينسر وفالاسوبولس بشكل مفيد طبيعة أدب 11 سبتمبر:

«التعبير بأصوات متعددة، والاستجواب للحكمة المسلّم بها، والانخراط الخيالي في وجهات نظر جديدة... كل هذه تشجّع على ردود تحليلية ونقدية لمواقف رسمها إعلام الشركات الكبرى corporate

media ليصنع الموافقة والعدائية والخوف». («مجلة الكتابة الما بعد كولونيالية» 330).

وهذه الدراسة تفحص في النصوص التي تُحلّلها مدى نجاحها في استجواب «الحكمة المسلّم بها» وكيف دُمِجَتْ «وجهات النظر الجديدة» في السرديات. وإذا كان بالفعل كل نصّ يُعاني من مشاكل وتوتّر دون حلّ، فإن هذه الدراسة تؤكّد أن هذه المشاكل والتوتّر أمراض مزمنة في موضوع 11 سبتمبر. فقد كتب ماكيون في «ما لا يُصدّق» أن «الصور طمست التعليق» («ما لا يُصدّق» 1). وهذه هي الأطروحة الأساسية في هذه الدراسة وذلك أن صور 11 سبتمبر لم «تطمس» اللغة برمزيّتها المذهلة، ولكن الهجمات الإرهابية طرّخت تحديات معقّدة جدًا ومهمة لكتاب الأدب القصصي.

## الفصل الأول:

### «ما لا يُصدّق»: ماكيون ودليلو و«110 قصة»<sup>(1)</sup>

في 12 سبتمبر 2012، نُشر إيان ماكيون مقالة «ما لا يُصدّق» في صحيفة الجارديان. والمثير للانتباه في هذه المقالة -فوق أنها كُتبت على عجلة وفي وقت قريب من الأحداث لأنها نُشرت في اليوم التالي لها- هو أن ماكيون الروائي شعر أنه مضطّر للكتابة عن مشاهد «لا يستطيع أحد تصوّرها إلا من خلال التلفزيون»<sup>(2)</sup>. وماكيون هو روائيٌّ واحدٌ من بين عدة روائيين حاولوا في الأيام والأسابيع التي تلت 11 سبتمبر الكتابة عنه، في حين إنهم أدركوا بشكل ثابت صعوبات هذه المهمة. وكما يصف ماكيون، أصبحت الأحداث «مشهدًا» حدث أمام المشاهدين في العالم بسرعة ملفتة للنظر (كما عُرف لاحقًا، كان هذا مقصودًا). وبما أن الصور كانت تحمل دراما مذهلة و«صدمة ورعب»، فهل نحتاج «الكلمة» أصلًا، إذا صُحّ التعبير؟

ويفتتح ماكيون مقالته بما أصبح ملاحظة مألوفة وذلك أن الهجمات على البرجين تُذكّر بمشاهد لا تُحصى من أفلام هوليوود. فيقول ماكيون إن «الواقع الأمريكي دائمًا يتفوّق على الخيال» وأنه ليس بمقدور كُتّاب مثل «تولستوي وولز»<sup>(3)</sup> ودليلو اختلاق «كابوس» مثل هذا. ويقول أيضًا:

«لقد شاهدنا هذا من قبل، ميزانيات ضخمة ومؤثرات خاصة وفي النهاية تمثيل سيئ؛ تفجيرات هائلة، وسحب وحشية سوداء وحمراء، والحشود تجري بهلع في الشوارع، والمعلومات المتضاربة المربكة، كل هذا يحمل أضعف التشابه مع الدراما الرخيصة في أفلام «ناطحة السحاب» Skyscraper و«الانفجار» Backdraft و«يوم الاستقلال» Independence Day.<sup>(4)</sup> ولم يكن هناك شيء يجهزنا لهذه اللحظة»<sup>(5)</sup>.

(1) كلمة story بالإنجليزية تعني «قصة» أو «طابق/دور»، وهنا تورية مقصودة لأن عدد طوابق برجي النجارة العالميين 110 أنوار، ولنا تقم مجموعة القصص 110 قصص مقابل 110 طوابق. (للترجم).

(2) إيان ماكيون، «ما لا يصدق» «Beyond Belief»، الجارديان، 12 سبتمبر 2001، [www.ianmcewan.com/bib/articles/9-11](http://www.ianmcewan.com/bib/articles/9-11)

(3) الروائي الإنجليزي الشهير جتا H. G. Wells مؤلف روايات «الرجل الخفي» و«آلة الزمان» و«حرب العوالم» وكل هذه الأعمال تحوّلت إلى أفلام. (للترجم)

(4) أفلام هوليوودية خرجت في التسعينيات من القرن للاضي، وأشهرها فيلم «يوم الاستقلال» بطولة ويل سميث. (للترجم)

(5) إيان ماكيون، «ما لا يصدق» «Beyond Belief»، الجارديان، 12 سبتمبر 2001،

ولأن الأحداث حدثت مباشرةً على التلفزيون فقد أدّت بشكل كبير إلى تفافُم الشعور بأن الخيال، سواءً كان أدبيّاً أو سينمائيّاً، لا يستطيع بشكل مُرضٍ تمثيل هذه الصدمة. فعندما ارتطمت رحلة اليونايتد رقم 175 بالبرج الجنوبي، كان عدد المشاهدين لهذا الحدث ضخماً. وكما أشار ماكايون لاحقاً في المقالة بأن بعض قنوات الأخبار احتاجت بعضاً من الوقت حتى «تفهم»، إذا صحَّ التعبير، الأحداث و«تعالج» بشكلٍ فعّالٍ هذه الصور المذهلة في قالب سرديٍّ متماسك. وتشكّل إعادة بثّ الصور خلال ذلك اليوم إلى ما يشبه سرّاً للأحداث، ولكن كما أشار ماكايون فالدهش في هذه الصور أن الناس كانوا يَعون أنهم «يشاهدون الموت على مستوى لا يُصدّق، ولكن لم نشاهد أحداً يموت». ويكمل ماكايون: «إن الكابوس كان في هذا البحر من التخيل، وكان الرعب في منطقة نائية»<sup>(1)</sup>.

قبل العودة إلى ردود الروائيين عن أحداث 11 سبتمبر، من المفيد أن أُلقي الضوء على رواية ماكايون «السبت» (2005) والتي أعاد الكاتب فيها صياغة ما كتبه في مقالة «ما لا يصدق» ولكن هذه المرة في بيئة خيالية. فيبدأ النص باستيقاظ طبيب جراحة أعصاب -هنري بيراون Henry Perowne في صباح يوم 15 فبراير 2003 (كان هذا يوم المظاهرات المناهضة لحرب العراق في لندن وفي العالم كله). فيسمع بيراون «صوت صرير ضعيف» في الخارج، ثم ينظر من نافذة غرفة النوم ليعرف السبب<sup>(2)</sup>. فيرى بيراون «نازاً في السماء» وكانت على ارتفاع أُلقي قدم، وعلى مقربة من مطار هيثرو<sup>(3)</sup>. ويحترق «جناح الطائرة الجاني» و«أنوار الهبوط لها وميض»، ولكن يدرك بيراون أن «صوت المحرك يُنهي بكل شيء»:

«علا صوت الزئير العميق والشاهق المعتاد، صوت مُجهّد ومخنوق ومشووم ومتزايد في الارتفاع -أصبحت صرخة وعويلاً مستمراً، وإزعاجاً ملوّثاً وقذراً، يُوحى بجهد ميكانيكيٍّ مُضني يفوق تحمّل الفولاذ الصلب ويتلّولب صعوداً بلا نهاية، ويرتفع ويرتفع بشكلٍ مستهترٍ يُشبه ركوب لعبة منزّه رديئة. شيءٌ ما سيحدث»<sup>(4)</sup>.

سبق وأن استخدم ماكايون في مقالة «ما لا يصدق» أن الصوت «يملاً»،

(1) المرجع نفسه.

(2) إيان ماكايون: «السبت» (لندن، جونتان كيب، 2005، إعادة الطبعة مع فانتج، 2006) ص 14.

(3) للرجع السابق، ص 14.

(4) للرجع السابق، ص 15.

إن جاز التعبير، «الصمت» الذي شعر به عندما كان يشاهد الصور الأولية لبرجي التجارة العالميين وهما يتعرضان للهجوم. وتختلط الأصوات «المجهدة والمخنوقة» مع «صرخة العويل المستمرة»، عبارات أصبحت تستحضر في «الموسيقى التصويرية» اللاحقة التي بدأت تظهر في ثقافة ما بعد 11 سبتمبر خاصة في الفيلم الوثائقي «11 سبتمبر» (2002) للإخوة نواديت Naudet.

ويكتب ماكايون ما كتبه في المقالة من خلال بيراون متفكراً في التصورات المتغيرة جذرياً عن الرحلات الجوية منذ 11 سبتمبر. ويشير ماكايون أنه خارج الطائرة «خلف جدار فولاذي رقيق وبلاستيك له صرير مبهج ودرجة حرارة تبلغ 60 درجة تحت الصفر وعلى ارتفاع 40 ألف قدم من الأرض». ويقول ماكايون إن الحركة الجوية مثل سوق الأسهم ما هي إلا تصورات مرآة خادعة وتحالف هش لمعتقدات مختلفة؛ وما دامت الأطراف متماسكة ولا يوجد قنابل ولا مخزيون على متن الطائرة، فالكل سينجو<sup>(1)</sup>. منظر الطائرة المرتفعة يجعل بيراون يتفكر في كيفية شعوره لو كان على متن الطائرة المخطوفة برفقة كل «الكلمات الأخيرة» و«الإرهاب» و«ارتفاع رائحة الغائط». يتحول هذا المشهد إلى أحداث 11 سبتمبر:

لقد مضى 18 شهراً تقريباً منذ أن شاهد نصف الكوكب -بل (قد) شاهدوا مرازا- زخّ الأسرى غير المرتبين إلى الموت، في الوقت الذي احتشد فيه رابط جديد حول المنظر البريء لأي طائرة. واتفق الجميع على أن الطائرات تبدو مختلفة في السماء هذه الأيام، هل هي طائر جارح أم طائر محكوم عليه بالموت<sup>(2)</sup>.

يظهر نثر ماكايون كأنه كتابة مقالية أو صحفية رغم أنه يخطط مباشرة مع الأحداث التاريخية المعاصرة. وبيعث تأمل بيراون للمشهد السياسي المتغير منذ 11 سبتمبر بشكل صريح مقالة «ما لا يصدق» لماكيون، كما أنها تشير إلى الطرق التي تحول فيها النثر الخيالي الممثل لـ 11 سبتمبر إلى وثيقة صحفية تاريخية. إن هذه العلاقة بين الخيال والتاريخ، ورغم أنها مألوقة في النقد الأدبي، هي موضوع واضح وأساسي في هذه الدراسة. ولكن للقرب الزمني لحدث 11 سبتمبر، فإن الطبيعة «المذهلة» للعنف والتبعات الأخلاقية والثقافية والسياسية اللاحقة التي نتجت في الخمس سنوات الأولى التي تلت الحدث أصبحت مثقلة بشعور فيه إلحاح وخدّر مفهومان ربما.

(1) المرجع السابق، ص 15.

(2) المرجع السابق، ص 16.

ويُكمل بيراون مشاهدة الطائرة. ومرةً أخرى يَمَرُّ إدراكه بما يحدث الآن من خلال أحداث 11 سبتمبر:

«هذا هو العنصر المألوف الآخر وهو الرعب الذي لا نستطيع رؤيته. رصد الفاجعة من مسافة آمنة. مشاهدة الموت يحدث بهذا المستوى العظيم. ليس هناك دماء أو صراخ أو أجساد بشرية إطلاقاً، وفي هذا الفراغ، ينطلق الخيال الخصب بخزية. القتال حتى الموت في قمرة الطائرة، وتجمّع عددٍ قليلٍ من الركاب الشجعان قبل محاولة الأمل الأخيرة بالهجوم على المتطرفين. وفي محاولتك للهروب من لهيب النار، فإلى أيّ ركنٍ من الطائرة ستهرب<sup>(1)</sup>»

من المُغري أن أفتر استحضار ماكيون لجملة «الخيال الخصب» للإشارة أيضاً إلى دور الروائي في ردة فعله تجاه هذه الصورة المرؤعة. وفي هذا الصدد، فإن ماكيون يؤدّي «واجبه»، إذا صحّ التعبير، تجاه فهم هذه الأحداث وأيضاً ليقدم تعاطفه مع الضحايا، وليملاً كثيراً من الفراغ الذي فشلت اللقطات والصور المرئية اللاحقة في تحقيقه (باستثناء روايات الناجين وشهود العيان). وعلى الرغم من أن رواية «السبت»، لا يمكن أن تعتبر بشكلٍ قطعي «رواية 11 سبتمبر» بنفس الطريقة التي تعتبر به مثلاً رواية «نوافذ على العالم» لبيبيدييه، لأن رواية «السبت» تُفكّر ملياً في هذه الأحداث وتعتبر مجازاً بشكلٍ جليّ عن عالم ما بعد 11 سبتمبر. ولكن، وكما تفت الإشارة له في المقدمة، فإن ماكيون يتكلم بوضوح في هذه الملاحظات من خلال منظور متحيّز. فالركاب «شجعان» والمختطفون «متطرفون». إن هذه الثنائيات السطحية شائعة في ردود الفعل على 11 سبتمبر ومنتشرة في أغلب ساحات الرأي العام آنذاك. وفعلًا، بالإمكان رؤية كيف أن كتاباً مثل ماكيون أسهموا بشكلٍ فعال في تشكيل هذه الآراء.

وكما رأينا، فإن رثي ماكيون، الصحفي والروائي، مترابطان جدًا. فكلاهما يستخدم اللغة «الأدبية» لوصف «مشهد» 11 سبتمبر المرثي، وفي الوقت نفسه يُقرّان «باستحالة» (وضرورة) فعل ذلك. ويشير كلاهما إلى شعور العجز الكامن في مشاهدة هذا المشهد الذي يبعث مشاعر مؤلّة وذلك لعدم الجاهزية لمشاهدة هذا الفضاء ورؤية هذه الكوابيس ومشاهدة أحداث لا يمكن وصفها وطاقاتها تفوق الخيال. تدل هذه اللغة على تجربة الصدمة، وهذا موضوع ثابت في تمثيلات 11 سبتمبر. ولكنها أيضاً بداية

(1) المرجع السابق، ص. 16.



مفيدة نحو تحليل أوسع عن كيفية تعاطي الكتاب مع أحداث 11 سبتمبر، وإن كان هذا التعاطي يُوحى أنه نابغ من واجب أخلاقي، إلا أنه يدل على أن للتمثيلات الأدبية للأحداث إشكالية عميقة ومثيرة للجدل بشكل كبير. بالطبع، جزء من هذا بسبب الخطابات الثقافية «للحساسية» بل و«للتقديس» عندما تُطبّق على أي عمل يتعاطى مع 11 سبتمبر. ولكن أيضًا، كما دلّت عليه كتابة ماكيون، ثمة جزء آخر وهو أن هناك معضلات فنية ومعرفية ومنطقية متأصلة في التعاطي مع حدثٍ فشّرهُ الكثيرون بأنه أعلن دخول «القرن الحادي والعشرين».

وأتّضح أيضًا أن عملية الاختطاف المحتملة أو الهجوم الإرهابي الذي كان يشاهده براون ويخشاه؛ كان في الواقع عطلاً فنيًا في الطائرة ونتج عنه هبوط اضطراريّ. وإذا كانت مقالة «ما لا يُصدّق» فيها لغة الصدمة والألم والرعب، فإن هذا مفهوم لأن ماكيون كتّبتها على عجلة. وكما سيظهر في هذا الدراسة، فهناك تعاطٍ مع الأحداث أكثر احترافيةً وتطوّرًا مع تقدم العقد الأول من هذا القرن، فقد بدأ التعاطي يقلل من استخدام اللغة المشحونة بالعاطفة، وبدأ باستخدام الأحداث لفهم التأثير الثقافي والاجتماعي العميق للهجمات. ومع أفضلية النظر في الأحداث بعد فاصل عشر سنوات، فإنه من السهل نقد الكتاب على كتابة ما قد يبدو الآن على أنه تعليقات غير حكيمة. فمن جهةٍ، يُدكّرنا نثر ماكيون المنهك الضعيف ربما بتجربة مشاهدة الأحداث مباشرةً على التلفاز. فالهجمات «مروعة» و«كابوسية»: والمشاهدون «مشلولون» وبلا حيلة، ولكنهم مجبرون على مشاهدة «البؤس» يحدث أمامهم: ويبدو العالم فجأةً «هشًا وغير محصّن» و«ضعيفًا» («ما لا يُصدّق» 1). ويشعر ماكيون بتعاطفٍ قويٍّ مع الذين كانوا في أبراج مناهتان وشوارعها، ولكن يشعر أيضًا بالحاج كبير لمعلومةٍ مرثئيةٍ، وفي إحدى اللحظات يتخيّل لوهلةٍ «وحشية القلوب البشرية التي تُقدّم على مثل هذا»، ويتساءل إذا ما كانوا هم يشاهدون أيضًا. وتملأ هذه الفكرة ماكيون بشعور «العار» بشكلٍ غريب.

بينما قد يكون مفاجئًا أن ماكيون منزعج من هذه الفكرة التي شعر بها الكثيرون بالتأكد، فإن حساسيته معيّنة عن العجلة التي كان يكتب بها. وبالفعل، فإنه يرفض الحاجة إلى «خبير ليفتّر السياسات أو الرمزية» مفضّلًا عوضًا عن ذلك «معلومة جديدة أو تطورات جديدة -ليس رأيًا أو تحليلًا أو تصاريح نبيلة؛ فلم يحن الوقت لها بعد». فيتبع ماكيون الطريقة

التي أصبحت بها القنوات التلفزيونية «أكثر سلاسة» بشكل تدريجي، وبهذا أضحت أكثر هدوءًا وتجاوزت «العاطفة». ويتساءل إذا ما كان هذا يعكس «نوعًا من التقبُّل» لما حدث أو حتى «التهؤُّب» منه. ويؤيِّخ نفسه مرةً أخرى لأنه أكمل المشاهدة -«لقد كنت أشعر بالغثبان من الشُّخمة، وتروَّغث من نفسي لرغبتي في المشاهدة». وفي الأخير، استخدَم تعبيرًا روائيًا:

«الآن؛ إنه من العقوبة أن تشاهد إعادة اللقطات من كل الزوايا الجديدة والبرجين المنهارين و102 طابقًا تلتوي على بعضها في الغبار. أو مشاهدة الحريق يخرج من «فتحات الخروج» في البرج الثاني أو مشاهدة امرأتين جاثمتين في رعب خلف سيارة». («ما لا يصدق» 2).

ربما مع الفهم المتأخَّر لطبيعة الأحداث بعد وقوعها، يكون الشخص قادرًا على النقد بانتباهٍ لمضامين مقالة ماكيون. ولكنه من غير الواضح معرفة ما عبَّر عنه ماكيون بالضبط، وبلا شك أن القرب الزمني لما قاله عن حدث 11 سبتمبر تسبَّب في عدم وضوح تفكيره (وتوظيفه لعاطفته). وكما رأينا، لقد قادته ردَّةُ فعلِهِ العاطفية ليتلفَّظ ببعض المتضادات الفظة نوعًا ما مثل «نحن وهم».

ولكن مقالته تثير عددًا من الأسئلة. فعلى سبيل المثال، لماذا يشعر شخص ما بالعار للتخمين فقط إذا ما كان الذين خططوا ومؤلوا الهجمات يشاهدون الأحداث على التلفاز؟ لماذا يصرف ماكيون النظر عن «السياسة والرمزية» في البداية؟ لماذا يُدين «الاحتراف» المتزايد للتغطية التلفزيونية وهي تتجنَّب «العاطفة» تدريجيًا؟ ولماذا يتحدث بشكل صريح عن «نحن» و«هم» وعن «حضارتنا»؟ يمكن القول إن هذه الأسئلة تساعد في تبين النبرة والإيديولوجية الضمنية في مقالة «ما لا يصدق»، وفي نفس الوقت تعكس الصدمة الجلية لـ 11 سبتمبر بلا جدال الخطابات التي سيطرت على التمثيلات الأولية وأُسست بعض الحدود التي أغلقت الطريق على أي ردود بديلة، وهذه الخطابات تجلَّت فيما بعد في رواية «السبت». ويتكلم ماكيون عن «أنكالي محموم ومتبادل» أظهرته تلك الهجمات، ولكنه يرى هذا فقط مجرد «انفجار لآعقلانية التي لا يمكن تصوُّرها في حضارتنا»، وضمير الـ «نحن» في هذه الكلمة يورِّط القارئ ويقوده إلى طريق مسدود. وبالإضافة إلى ذلك، فإن عنوان المقالة، بدلالاته عن أحداث فوق الخيال، يُشير بإيحاء عن دين الإرهابيين، وهو دلالة إضافية لوجهة نظر ماكيون.

فبعد عشر سنوات، يبدو بديهياً افتراض أن الناس الذين خططوا

ومؤلولوا الهجمات كانوا أيضًا يشاهدون الأحداث على التلفاز. وأيضًا، يبدو بديهيًا أنهم كانوا يعلمون، على أقل تقدير بشكل غير واضح، أن الهجوم على مكان معروف و«مكتنّظ» بالناس مثل مانهاتن، فضلًا عن ذكر مكان ضخم وأيقوني مثل بَزْجِي التجارة، سيثير اهتمامًا دوليًا ضخمًا. كذلك، إنكار ماكيون الغاضب للسياسة والرمزية اضطبع بحساسية عالية عند المؤلف عندما يكتب عن هذه الأحداث. بالفعل، اقتربت هذه الحساسية من القداسة التي انتشرت في الثقافة والإعلام السائد بعد 11 سبتمبر مباشرة. إن هذه الخطابات «المقدسة» و«المحرمة/التابو» هي التي تحدد كيف يمثل الكتاب الهجمات، أو حتى كيف يشعرون أنهم يقدرّون على تمثيل الهجمات. وكما سنرى في مسرحية «الرفاق» لنيلسون، وهذا نص آخر كُتِبَ بعجالة، فإن السرديات العاطفية بل للغرق في العاطفة يمكن أن تكون إشكالية جمالية، حتى ولو كانت نوابها طيبة. وبما أن نيلسون من مدينة نيويورك، وكما هو الحال مع ديليلو والكتاب الذين في المجموعة القصصية «110 قصة»، فإنه مسموّخ لهم أن تميل كتاباتهم إلى الموضوعات الشخصية والمحلية. ولكن ماكيون كان يشاهد فقط كأي مشاهد على التلفاز، ومن أجل هذا بدت نبرته الغاضبة والحزينة واليائسة والمتعاطفة غير لائقة.

أو ربما بكل بساطة بسبب الإدراك المتأخر نتيجةً للبعد الزمني عن 11 سبتمبر، وهذا البُعد يوفّر للفرد موضوعية نقدية تسمح بالملاحظات الدقيقة وغير المشحونة عاطفيًا. وربما قد أدرك ماكيون هذا التطور في الاحترافية المتزايدة من صحفيي التلفاز الذين كان واجبه أن يعطوا معنى لما كان يحدث. ويرى ماكيون أن هذه «عاطفة لا مثيل لها»، وبما أنها كذلك فلا يمكن إلا إدانة التغطية الإخبارية لأنها كانت نوعًا ما «غير إنسانية» عندما نقلت الهجمات. ولكن بالطبع، لم تكن التغطية الإخبارية هي بالضرورة الطريقة التي يلجأ إليها الشخص للتعبير عن العاطفة، ولذا تبدو خاتمة المقال محيرة. ولقد قسى ماكيون على نفسه بشدة عندما ثَقَدَ ذاته لافتنانه بهذه الصور، وربما كان غَضَبُهُ تجاه اللقطات التلفزيونية فِعْلًا إضافيًا للإحلال<sup>(1)</sup>. وبسبب الطبيعة المتغيرة بشكل سريع للإعلام السائد، لذا من المعري أن يشار إلى أن التغطية التلفزيونية كانت مجرد إعادة تمثيل

(1) الإحلال displacement مصطلح فرويدي في علم النفس أصله مأخوذ من الكلمة الألمانية «verchiebung» وتعني انحول والتحرك. يستخدم هذا المصطلح لوصف حالة اللاوعي التي يتم فيها إحلال ونقل بعض الشاعِر والأفكار في قالب آخر للتخفيف من حالة القلق والدوافع الجنسية ويستخدم كوسيلة لا وعية للدفاع عن الذات. مثال مبسط، من يتعرض لضغوط في الحياة، ثم يحول هذه الضغوط في قالب غضب على المجتمع أو على محيطه القريب. أو مثال من يحمل صفات سلبية، ولكنه يَتهَم بها غيره. (الترجم)

لما حدث في مساحة قصيرة بشكل لا يُصَدَّق، فيما بدأ الكتاب «بالتوصل إلى فهم» 11 سبتمبر بشكل تدريجي. وبمعنى آخر، أصبح «أدب الإرهاب» أكثر دقةً ويتيسم بالتحليل الفكري مع مرور الوقت. وبالطبع بسبب هذه الظاهرة الواضحة ربما لا يمكن إدانة ماكيون على ردة فعله العاطفية.

وفي استفسارٍ أخير بشأن استحضار مقالة «ما لا يُصَدَّق» لصدام الحضارات فإنه بإمكان أحدهم أن يرى المشكلة الرئيسية للكتاب في التعاطي مع 11 سبتمبر، وأيضًا في التعاطي مع الحرب على الإرهاب. وكما تم الإشارة إليه سابقًا، فليس الكتاب وحدهم فقط هم الذين يستقون طرق التفكير من المجتمع من حولهم، بل هو الحال مع أغلب الناس، والكتاب أيضًا يسهمون في هذه الخطابات في أعمالهم. ولقد رشَّحَ بجهد الرد المبكر والملفت للنظر لماكيون صلةً بين «أفوى إمبراطورية في العالم» و«حضارتنا»، مما يَدُلُّ على أنهما شيء واحد، وهما الشيء نفسه. «نحن» شجَّعنا إلى أن أصبحنا «حطاقا»، وقد فَعَلَ هذا آخرون مجهولون وبملكون «موارد كافية ونوايا خبيثة». وتنعكس هذه اللغة بشكل واضح في كثير من الخطابات السياسية التي نُشِرت في الأسابيع والشهور التي تلت 11 سبتمبر، والتي أُلْهِمَتْ بشكلٍ مباشرٍ السياسة الأمريكية الخارجية باحتياح أفغانستان والعراق. وكما سَنَرى في نصِّي ديليلو وأميس، كان هذا الفرق السياسي الفج نسبياً أداةً ليس فقط في الفترة الحاسمة للعلاقات الثقافية والاجتماعية، بالرغم أنه صَدَرَ مباشرةً بعد الهجمات، بل أيضًا أداةً في تحديد «كيفية» الحديث عن 11 سبتمبر. وأصبح الشعور الماكيوني<sup>(1)</sup> لـ«طريقتنا في الحياة» تحت التهديد حينما صدرت رواية «الأصولي المتردد» لحسن حامد والتي كانت استجوابًا نقديًا، وهي أكثر غموضًا في تحليلها.

بالفعل كان ماكيون أبعد من أن يكون الروائي الوحيد على القائمة ليكتب عن الهجمات الإرهابية مباشرةً عقب 11 سبتمبر. فقد كتب ديليلو مقالة «في أنقاض المستقبل» والتي نُشِرت بعد شهرين من الأحداث. وفي السابق تناولت أعمال ديليلو موضوع الإرهاب (بشكلٍ خاص وواضح في «ماو 11» Mao 11)، وفي مقالته يستحضر ما ذكره في أعماله الروائية عندما يصف أهمية مركز التجارة العالمي «كرمزٍ زخرفيٍّ لحداثتنا»، بينما العالم «يعيش في ظرفٍ خطيرٍ وغاضِبٍ»<sup>(2)</sup>. ثم يكمل بطريقة سردية بتصور

(1) نسبة إلى ماكيون (للترجم).

(2) دون ديليلو، «في أنقاض المستقبل» In the Ruins of the Future، الجارديان، 21 ديسمبر 2001، انظر: [www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00](http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00)

حياة المنتحر (مستحضراً الطريقة الفعالة التي وصف بها ديليلو شخصية لي هارفي أوزوالد<sup>(1)</sup> Lee Harvey Oswald في رواية «برج الميزان» Libra). فيصوّر ديليلو هذا الإرهابي «بأنه مزروع في مدينة في فلوريدا، ويدفع عربة بضائع، ويؤمئ برأسه ليلقي التحية على جاره». ويكتمل ديليلو:

«المؤامرات تختزل العالم. يبني مؤامره على غضبه وعدم اكتراثه. يعيش حياة انفصال صعبة وخائفة. هذا الفقي لا يراقب نفسه، ذلك الفقي الأبيض الرقيق الطويل الذي يرمي شخصاً ما ليمنعه من الاختفاء في ذاته. يملك الإرهابي سراً ونفثاً. وفي مرحلة ما، قد يبدأ هو وإخوته بالتقليل من شعور التحفيز تجاه السياسة والكزة الشخصي، ويكون المحقّز هو الأخوة نفسها. وهم يتشاركون في رموز ومراسم مهمتهم هنا، وفي رؤية إصدار الأحكام والدمار، وهذا أمر أعمق من الأول»<sup>(2)</sup>.

يعكس شعور ماكيبون بالرعب الرقوع وجهوده لفهم مأزق الركاب المختطفين، يثّجه ديليلو نحو عقلية الإرهابي. وأيضاً يكتب ديليلو بوضوح وبلغة مضادة متحيزة مستحضراً «نحن» و«هم»، «لنا» و«له/لهم». وتقلّ المفاجأة إذا ما عُرف أن ديليلو أمريكي ومن أهل مدينة نيويورك. وتؤكد نبرته شعوراً قوياً بالغضب والأسى الذي شعر به كثير من الأمريكيين بعد الهجمات، وفي الوقت ذاته تتجلّى وطنيّة الكاتب فيها.

وفعلًا، بما أن رد ديليلو على الأحداث كان «شخصيًا» بشكل واضح، فإنه يتّضح كيف يعيد تكوين الأسباب خلف الهجمات وتأثيرها على الناس «العاديين»، أو كما كتب ديليلو، «البشر الغزل». وتتراوح المقالة بين عدّة سجلّات لغوية: من سجل صحفي إلى سجل روائي، من تحليل نقدي إلى سيرة ذاتية، ومن هجوم سياسي إلى أفكار شخصية. ويستخدم ديليلو موضوعات المصادفة والصدفة التي سيطرت على كثير من كتابات 11 سبتمبر. مثل مواعيد «الأطباء» التي أنقذت الكثير، و«أنقذ أحدهم وميخّ تحذير مُسبق». ويصف «المأساة الملحمية البائسة» لصديقتين إحداهما كانت على متن رحلة رقم 11، والأخرى على متن رحلة رقم 175، وأحد إخوة الرأئين كان يعمل في مركز التجارة العالمي ونجا من الهجمات. إن هذا الشعور الاعتباطي هو موضوع رئيسي في الردود الأدبية على 11 سبتمبر. على سبيل المثال، في رواية «أيام الرعب» The Days of Awe (2005)

(1) لي هارفي أوزوالد هو الذي قام بعملية اغتيال الرئيس الأمريكي جون إف. كينيدي. (للتراجم)

(2) دون ديليلو، «في أنقاض المستقبل».

لهيو نيسنسون<sup>(1)</sup> Hugh Nissenson، يعمل صديقان، سوت وقاي Sut and Guy، في مركز التجارة العالمي، واللذان فسدت صداقتهما بسبب علاقة قاي بخطيبة سوت، جودي. فينجو سوت من الهجمات بكل بساطة لأنه أصبح يشرب كثيرًا بعد رحيل جودي، ولذا أصبح لا يصل إلى الدوام في الوقت المحدد. وفي «كرسي الرحمة» (2003) لنيل لابوت، ينجو بن هاركورت Ben Harkourt لأنه على علاقة غرامية مع رئيسه أبي برسكوت Abbey Prescott بينما كان من المفترض أن يكون في مركز التجارة العالمي أثناء وقوع الهجمات. ويرى بن، المتزوج أصلاً، أن يستفيد من حظّه، ويهرب مع أبي برسكوت، ويترك زوجته وحياته القديمة خلف ظهره. وتشير هذه الأمثلة وغيرها، التي ستُحلّل بالتفصيل لاحقاً في هذه الدراسة، إلى استحضار ديليلو «للتماثل»<sup>(2)</sup> الذي يكون «كثيباً ومؤثراً» في نفس الوقت.

إن جوّ الصدمة والمفارقة الكثيبة والترابط منتشر في كتابات 11 سبتمبر. فيستخدم ديليلو خطاباً أدبياً عندما يصف لحظات الصدمة هذه كجزء من كل «القصص» التي انتشرت عن الهجمات. وهذه «قصص جانبية في الحطام المغربي المنخول لذلك اليوم» التي وُجّهت منظور المقالة. وينتقل ديليلو إلى أسلوب سردي روائي عندما يكتب بضمير الغائب واصفاً تجارب «كارين» و«مارك» بعدما ترتطم الطائرتان بالبرجين، ويُفصح ديليلو فيما بعد أن «مارك» في الواقع هو ابن أخيه. وملء الفراغ بهذه التفاصيل العادية للناجين مدينٌ إلى العدد الكبير من الشهادات -القصص- التي تراكمت عقب 11 سبتمبر. ويعكس العدد الكبير للأصوات حجم «المشاهدين» الذين رأوا الهجمات، سواءً في نيويورك أو على التلفاز. فمثل كل الأحداث الصادمة في السنوات الأخيرة كالإبادة في رواندا، وحرب البلقان، وتسونامي 2004، وتفجيرات مدريد ولندن، فهناك تأكيدٌ ثقافي وسياسي على «الشاهد الوجودي» لكل الصراعات والكوارث الكبيرة. وعلى نفس المنوال، تجمع مقالة ماكيون بين التحليل الموضوعي والتأمل الشخصي وكأنه يقول «كنت هناك». إن هذا التضافر بين الشعور الحميمي والاجتماعي موضوعٌ أساسي في كتابات 11 سبتمبر -وهذا يُوجّه موضوع التدوين الفردي المفاجئ وغير المتوقع والطارئ الذي يتدفق من التاريخ والسياسة.

(1) رواي أمريكي من نيويورك توفي في عام 2013، كان مهتماً في كتاباته بالشخصية اليهودية ومواضيعها. (للترجم)

(2) في السياق الأدبي، يدل هذا للمصطلح على التوافق بين الشكل أو البناء في النص الأدبي وموضوعاته، أو التوافق والتماثل بين الشخصيات واللوضوعات، كالصعود والسقوط. (للترجم)

ولاحقًا في مقالة ديليلو، يبدأ المؤلف في التفكير في القوى التي كانت خلف الهجوم. ويكرر ديليلو التضاد الثنائي بين «نحن» و«هم» ويكتب عن التقنية كونها «قَدَرنا وحقيقتنا» وعن «دهشة» و«معجزة الأنظمة والشبكات» الأمريكية<sup>(1)</sup>. وقد تعرّضت هذه الأنظمة للهجوم على يد «غضب قديم ثقیل لدين سَفاح». ويشخص ديليلو المختطفين والأشخاص الذين كانوا خلف الأحداث بأنهم «صاغوا أخلاقيات الدمار» وهم أناس يدّعون «حقًا مزعومًا» بأن «العنف والموت يقودان للحديث المباشر مع الإله»<sup>(2)</sup>. وكما أشير إليه سابقًا، فبسبب قُرب ديليلو الجسدي والعاطفي من الهجمات فليس من المفاجئ أن يفسر الروائي الأحداث بطريقة تضاد مظلّقة (وربما من غير قصد، وهذه لغة تعكس اللغة التي استخدمتها إدارة بوش). وقد استفادت مقالة ديليلو بالتأكيد من عدم النضج، مثل مقالة ماكيون، في ردّة فعل الكاتب تجاه الأحداث. وإذا ما كان ديليلو في بعض الأوقات يغرق في العاطفة -مثلًا يتساءل إذا ما كان منظر المرأة وطفلها يستطيع «تليين قلب الإرهابي ليدرك إنسانيته وضعفها» («في أنقاض المستقبل» 2)- وفي مواضع أخرى هناك مبالغة بودريارية<sup>(3)</sup> وهي أن «السرد العالمي يملكه الإرهابيون» («في أنقاض المستقبل» 1) - فيمكن ربما فهم موقف ديليلو والصّفح عنه. ولكن، ومثل ما هو الحال في مقالة «ما لا يُصدّق»، يؤسس ديليلو لخطابات إيديولوجية محدّدة والتي أظهرت بعد عشر سنوات كيف تطوّرت تمثيلات 11 سبتمبر.

أصبح ديليلو نفسه جزءًا من هذه العملية بسبب روايته اللاحقة «الرجل الهاوي»، وهذا نصّ يُعزّز كثيرًا من الموضوعات والصور التي في مقالة «في أنقاض المستقبل». وإذا كان ماكيون استخدم ضمير «نحن» و«هم» ليتدلّ على نوع من الوحدة الغربية، فإن موقف ديليلو أمريكيًا بجراءة، ويكتب أيضًا: «إنها قوة الثقافة الأمريكية التي تخترق كل حائط وبيت وحياة وعقل» والتي «جلبت» «غضب» الإرهابيين («في أنقاض المستقبل» 1). إن وطنية ديليلو كانت ملفتة للنظر، فهو يتحدث عن «تراث حرية التعبير» وعن نظام عادل مؤسّس على «شروط حقوق المتهم». والأمريكيون «أغنياء وأصحاب امتياز وأقوياء» وأنظمتهم التقنية «معجزات» («في أنقاض المستقبل» 6)، بينما ثقافة «الأخر» مخضبة «بالكراهية» («في أنقاض المستقبل» 2) و«أخلاقيات التدمير» («في أنقاض المستقبل» 6) و«حماس انتحاري» («في

(1) دون ديليلو، «في أنقاض للمستقبل» In the Ruins of the Future، الجارديان، 21 ديسمبر 2001، انظر: [www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00](http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00).

(2) المرجع السابق.

(3) نسبة إلى بودريار، (الترجم)

أنقاض المستقبل» (9)، ويعترف ديليلو لوهلة بأنه قد يكون هناك أسباب لهذا الامتناع ولكنها «لم تكن تستحق اللعنة إلى درجة أن يُطبق السقف علينا» («في أنقاض المستقبل» (2). فحاله هو حال ماكيون، التضاد واضح عندهما. فالحدثة التقنية الأمريكية في تضاد مع العنف الثيوقراطي/الحكم الديني المنتمي للعصور الوسطى. ويشير ديليلو إلى «بركات تقنياتنا»، ويسخر من الذين يمتنون أن يعودوا إلى زمن «ما قبل أمواج التغيير الغربية» والذين صار لهم انتشار كبير («في أنقاض المستقبل» (6).

ويُلجح ديليلو إلى الاحتجاجات ضد العولة في «جنوه، وبراغ، وسياتل وغيرها من المدن»، ويتفق ضمنياً مع جهودهم «للحد من سرعة الزخم العالمي» للرأسمالية، وهذا يعني أن هناك أناساً كثيرين «ربما ستتضاءل فرصتهم في تحديد مصيرهم» («في أنقاض المستقبل» (1). ويشير ديليلو أن مثل هذه الاحتجاجات تهدف في العموم إلى «تأثير معتدل» أكثر من كونها أفعالاً لأشخاص «مستعدين للموت» وأن لديهم «رؤية لإصدار الأحكام والدمار» («في أنقاض المستقبل» (2). يبدو أن هناك تجاهلاً متعمداً تقريباً للحقائق في هذه التصريحات المكتوبة من منظور شخصي غير موضوعي. إن الاحتجاجات التي أشار لها ديليلو كانت أحداثاً سيئة السمعة وفوضوية وعنيفة خاصة ما حدث في قمة مجموعة الدول الثمانية في جنوه. ومقالة ديليلو تدعو للذهول لأنها تخلط التفكير الشخصي المحلي بالتصاريح الثقافية والسياسية العامة. وكتابة ديليلو إنما هي من منظور متألم بشكل واضح ومتألم من وحشية الإرهاب، كما هو الحال مع ماكيون والردود المبكرة على الهجمات كما سنرى لاحقاً. ومرة أخرى، يبدو مُتفهماً في البداية من أن النبرة والجو العام لهذه الردود تعكس كثيراً من المشاعر والأفكار عقب الأحداث مباشرة.

وبالتأكيد تقدم رواية «الرجل الهاوي»، التي صدرت عام 2007، للفارئ نظرة حاذقة ومفضلة للأحداث ومن المفيد من عدة نواحي رؤية كيف طوّر الكاتب أفكاره خلال هذه السنين. ولكن مقالة «في أنقاض المستقبل» كانت عاطفية ومخادعة، وربما متحيزة بشكل مفاجئ في موقفها الإيديولوجي كنظور معقم دفاعي لديمقراطية أمريكية رأسمالية ولفهمها الساذج لدوافع الإرهابيين. إذا كانت مقالتا ماكيون وديليلو جزءاً من التحشّر على الفقد والدمار الذي تسبّب به رجال يعرفون «ماذا نعي نحن للعالم» («في أنقاض المستقبل» (2)، فإنهما أفصحا بصعوبة وبقوة عن إدراك متعارض



عن كيفية تغيير العالم. وأحد نتائج هذا الأسلوب هو الامتناع العميق تجاه «الآخر»: يستطيع ديليلو، كما سترى لاحقاً في رواية «الرجل الهاوي»، فهم الإرهابيين من خلال دائرة ضيقة للأوصاف التي تؤكد كراهية المختطفين للجنس البشري وغضبهم اللاعقلاني وإيمانهم العنيف المتطرف. وربما تكون الطريقة الأكثر خُبثاً هنا هي شيطنة «العدو»، بينما بمجد ويقُدس ديليلو المجتمع الأمريكي في مناسبات أخرى.

فعند ديليلو، كان البرجان أكثر من مجرد «رمز» للقوة الرأسمالية الأمريكية الرهيبة، بل كانا أيضاً «تبريزاً... للإرادة المغرية للتقنية لتحقيق -بشكل ملموس- كل ما هو ممكن نظرياً» («في أنقاض المستقبل» 7). وتستخدم «التقنية» كمصطلح شامل ليدل على الرأسمالية الأمريكية وباستخدامه بهذه الطريقة يصبح كناية لدعم إحساس المقالة الطاعي بالحن، وبالطريقة نفسها تقريباً تُبسط الإرهاب الجهادي. وهذا يقود ديليلو ليُغلق عن خبّه للبرجين ليرفّق الشعور تجاههما: «هذا التغليف اللبق للزجين مقصود به الحدّ من الخطر المباشر لهذه الضخامة المستقيمة الأطراف، هذه العملاقة التي سكنت عبر السنين لتصبح شيئاً مألوفاً ومريحاً يمكن الاعتماد عليه بطريقة ما» («في أنقاض المستقبل» 7). إن هذا التعليق يُفهم كوصف لنيويوركي أصيل اجتاحت «موطنه» قوى أجنبية وهجمت عليه، وهذه القوى الخارجية يدفعها إلى ذلك غضب ديني وأيضاً غيرة مما تُمثله أمريكا في العالم. فبحسب ديليلو، ترمز أمريكا دولياً إلى إيجابية عالمية تقريباً.

ويكتب ديليلو: «إنهم يرون شيئاً مُدَمَّرًا في أصل طبيعة التقنية» («في أنقاض المستقبل» 7)، ولكنه يرفض أن يعترف أنه قد يكون هناك بالفعل شيء خطير محتمل في تطور السيطرة الأمريكية. ويشير ضمناً إلى أن التفوق الأمريكي هو قوة للخير، والتقدم التقني الأمريكي محمودٌ تماماً. فعند ديليلو يعني هذا التقدم أن الأمريكيين يعيشون «في المستقبل»: «نحن مطمئنون للمستقبل، وفي حميمية معه» («في أنقاض المستقبل» 8). وفي المقابل يتوق الإرهابيون إلى إيقاف تقدّم أمريكا الدؤوب، وأن يأخذوا العالم إلى «الماضي». وديليلو متأكّد بإحساسه أن 11 سبتمبر كان خدثاً عصرياً، وقد غيّر العالم فيما يبدو. ويُلمح أنه قبل الهجمات كان هناك نوع من التأكيد الوجودي المتأصل والكامن في الأمريكيين والذي تزعزع بعنف عقب الهجمات، ولكنهم وبشكل حاسم لم تتحطم وطنيتهم. وبما أن

هذا زعم مشبوه لاختراع حكاية، إلا أنه يبدو أكثر مفاجأة عندما يأتي من كاتبٍ يَحْتَفِي به لتحليله الأدبي للتاريخ الأمريكي. فبال تأكيد كان هناك عدم ارتياح ودُغْر وخوف وعدم مساواة في المجتمع الأمريكي قبل 11 سبتمبر. فهل دليلو يُشير ضمنياً إلى أن أمريكا كانت بطريقة ما «أمنة» اجتماعياً وثقافياً وسياسياً وأن 11 سبتمبر وحده مَرَّق هذا الأمن؟!

بالرغم من أن دليلو قد وصَف الأهمية المشحونة للأشياء العادية عقب الهجمات مباشرةً بشكل غريب، فإنه يلتفت إلى رموز الترف ليؤكد حُجَّتَهُ بأن العالم قد تغيَّر بلا رجعة:

«المفكرة الإلكترونية الجديدة على بعد ضغطة زر، والليموزين الكبير واقف خارج الفندق، وناطحة السحاب التي تُبْنَى وسط المدينة وتحمل اسم مصرف استثماري، كل هذه أصبحت تسكنها الأشباح بسبب ما حدث، وأصبحت أقل ضماناً في سُلْطَنها، وأقل امتيازات فيما تُقَدِّمه.» (في أنقاض المستقبل» 8).

بالطبع، إن هذه الامتيازات متاحة فقط لمجموعة أناس محصورين ومتنفذين، ولكن يبدو أن دليلو اكتفى بهم ليكونوا رمز النصر الثَّقَفِي (الذال على النجاح الأمريكي) الذي فقد سريغاً بريق المنعة. ويقدم دليلو في المقالة أيضاً مديحاً للتعددية الموجودة في نيويورك و«سرب التسوقين مختلفي الأعراق» الذين يسعون للمشاركة في «الزحام والحركة» العتيقة للمدينة («في أنقاض المستقبل» 9). ويبدو جلياً أن دليلو يُعَبِّر بوضوح عن إشارة وطنية وذلك برغم وجود «عدم المساواة في النظام نفسه»، فإن «الديمقراطية الحديثة، أو بالأحرى وعلى وجه التحديد الرأسمالية الأمريكية، أصبحت النمط المهيمن على نظام الحوكمة منذ نهاية الحرب الباردة» («في أنقاض المستقبل» 9). وعند دليلو، تتعرَّض الديمقراطية، التي تعتبر شيئاً مُحْتَفَى به ومصوناً، لهجوم مباشر من «الآلاف الذين لا يَخْصُونَ ويحتشدون بغضبٍ ويتعهَّدون بالانتقام.» («في أنقاض المستقبل» 9).

من الطبيعي، بما أن المقالة ذات نهج متحيز، ألا يَحَقِّق دليلو بشكلٍ أعمق في سبب شعور الناس بالحنق تجاه أمريكا وثروتها وقوتها وتنوعها. وبالفعل، تنتهي مقالة «في أنقاض المستقبل» بمزيد من الثناء على مدينة نيويورك، وما يُسمِّيه المؤلف «بالعظمة اليومية الجارفة المُسَلِّم بها» للمدينة وسكانها («في أنقاض المستقبل» 10). وبشكلٍ مخادع، يركِّز دليلو أخيراً على امرأة راكعة على سجادة صلاة بينما هو يمشي في شوارع ما بعد 11

سبتمبر. ويؤكد أنها استطاعت تحديد جهة القبلة تجاه مكة بفضل «شبكة مانهانن التقنية» («في أنقاض المستقبل» 10)، وبسبب هذه الصورة التقنية الدينية، ينتهج ديليلو بقبول المدينة للاختلاف. وفي ذروة مفاجئة، تتحول المقالة من المرأة الوحيدة التي تُصَلِّي كصورة مجازية للتنوع العرقي والديني في المدينة إلى الأخذ بالاعتبار الملايين الذين يحجون سنوياً إلى مكة. ويعترف ديليلو أن هناك آلاف الموتى الذين لم يُغَثَّر على أجسادهم في ذلك الوقت، ولكن بتخيل حياة أخرى للموتى والتي يُسمِّيها «اتحاد الأرواح» («في أنقاض المستقبل» 10). ومرة أخرى ربما يمكن عذر رثاء الموتى العاطفي لكونه تعبيراً طبيعياً لما يشعر به ديليلو من تعاطف وحزن تجاه مدينته. ولكن قفرته الصادمة ليصف جماهير الناس المجتمعة في مكة يُشير إلى نهاية محيرة.

فيكتب ديليلو:

«أثناء الحج<sup>(1)</sup> السنوي إلى مكة، يجب على المؤمن أن يتخلَّى عن أي مظهر يدل على مكانته الاجتماعية والمالية والوطنية، ويرتدي الرجال قِطْعاً متشابهة من اللباس الأبيض وتُغَطِّي النساء رؤوسهن، وكلهم يتذكرون في صلاتهم ألفة تجمعهم مع الموتى. الله أكبر<sup>(2)</sup>، الله أكبر». («في أنقاض المستقبل» 10)

هنا يبدو أن المؤلف يحاول رذم الهوة التي تُفترق بين أمريكا وأعدائها المرتقبين عن طريق ادعاء قرابة لأمريكا مع المسلمين من خلال شعيرة إكرام الموتى. وقد يفترض أحدهم أن الزهد الذي اتَّخَذَهُ الخُجَّاج يشبه حالة الجمهور الأمريكي المظهر حديثاً والذي صدمته الهجمات، ولكن ليس بشكل قطعي. وبخلاف الشعور الأوَّلي للمقالة الغاضب والمصدوم والمذهول، يحاول ديليلو استعادة «الإله» من حماس المختطفين العنيف، ويحاول خلق وثائقي عالمي متخيَّل بين الإسلام و«الديمقراطية الحديثة» التي يُناصرها. ولكن كما رأينا في ثبتي ديليلو المعقَّم «للتقنية» لتدل على الروعة الرأسمالية للمجتمع الأمريكي، وبشكل مشابه فإن جهوده، التي تُبشِّر الإسلام وتنزع السياسة منه، تكشف شيئاً ما يقوِّد لطريق إيديولوجي مسدود. ومع مرور سنوات العقد الأول من هذا القرن، أصبح من السهل نسبياً رؤية كيف أن موقفاً

(1) كتب ديليلو كلمة hadj ثم شرحها في جملة اعتراضية بترجمة للقابل في الإنجليزية. (لترجم)

(2) كتبها ديليلو كما هي بالعربي ولكن التهجئة كانت بالإنجليزية Allah akbar، أما التكرار فكان بالترجمة إلى God is great. وإدخال الكلمة العربية في المقالة يؤكد ما نهب إليه راندل في تحليله من أن ديليلو يريد إثبات تفنُّل المدينة للاختلاف وللآخر ولكن إدخال اللغة العربية بيعت الحيرة والقلق لأنه يذكر القراء بهوية من ارتكب جريمة الإرهاب في نيويورك. (لترجم)

مثل هذا تنبأ وبدون قصد بمستقبل السياسات الخارجية لإدارة بوش في أفغانستان والعراق.

وإنفك إيجاد مثالي إضافي من الردود الأدبية المبكرة عن 11 سبتمبر في «110 قصة: نيويورك تكتب بعد 11 سبتمبر» (2002) - 110 Stories: Ulrich Baer. هذه مجموعة قيّمة ومتنوّعة لقصص قصيرة وقصائد ومقالات نقدية ومذكرات تُكمل ما دُكر في مقالات ماكيون ودليلو (وأميس) من جهة، ومن جهة أخرى تعارضها بطرق مذهلة. وقد كتبت «110 قصة» جمع مُنتقى من كتاب وفنانين من مدينة نيويورك. أما الرقم فبدل على عدد الطوابق لأحد بُزجي التجارة. ولذا، كثير من هذه النصوص كانت سيّراً ذاتية، وهذا مفهوم بما أنها نُشرت بشكل سريع نسبياً. بالفعل، فالتوتر المتأصل بين المحلي والدولي يوجّه كثيراً من النصوص في مجموعة باير، وهذا مألوف في أدب 11 سبتمبر. ونظرًا لكثرة عدد النصوص، فإن هذا الفصل سيُراجع عينة من هذه المجموعة من أجل تقديم أفكار نقدية حول الطرق الكثيرة والمختلفة في تمثيلات هذه الأحداث. وقبل البدء بهذا فإنه من المفيد قراءة مقدمة باير لأجل فهم الطموحات المهيمنة في هذه المجموعة.

تُشير مقدمة باير إلى مواضيع نقاش كثيرة سيتم الحديث عنها في مواطن عدة في هذه الدراسة. في البداية، يصف باير «الحاجة إلى سرد» بعد الهجمات، وهذه الجدلية التي في المقدمة هي موضوعٌ ظهر في عالم ما بعد 11 سبتمبر (وبالمناسبة هذه تسمية يعترض عليها باير). ويُجادل باير بأن «110 قصة تكتشف إمكانيات اللغة في مواجهة الفقد الصادم، وتوثّق أن الكلمات ربما هي التي بقيت لمهمة إيجاد معنى في هذا الفراغ الصامت المرعب وما بعده» («110 قصة» 1). وهذه الخطابات التي يستحضرها باير مألوفة في نقد ما بعد الصدمة ونظريتها (وتذكروا أيضًا «الصمت» الذي وصفه ماكيون في مقالته «ما لا يصدّق»). إن هذا الإلحاح «للتعبير بكلمات» المعاناة الشخصية والجماعية التي حدثت في 11 سبتمبر، والإلحاح على «السرد» لأحداث غير واضحة فيما يبدو، ثم بطريقة ما إيجاد قدرة على «الحديث» عن صدمة ذلك اليوم، ومن ثم تستطيع «التعافي» ولو بشكل غير كامل من هذا الفقد الكبير، وكل هذا تفوّح منه رائحة أدب الهولوكوست. في الحقيقة، إن أحد الموضوعات المحركة لتمثيلات الهولوكوست هو بالتحديد غالباً العلاقة المتوترة بين «التحدّث» و«الصمت» الذي تُجسّده الصدمة.

يمكن رؤية القلق المحيط بقدرة اللغة على تمثيلات العنف المتطرف بشكل كافٍ كنمطيات محددة واضحة لـ 11 سبتمبر. وكما تُشير لغة باير الباعثة للذكريات، فإن «الفراغ الصامت المرعب»<sup>(1)</sup> الذي خَلَقَتْهُ الهجمات الإرهابية يتطلب الصفات المنظّمة والتسلسليّة والمتعاطفة والمتأصلة في السرد لكي تُفهم هذه الصدمة على الأقل. وبعده طرق مختلفة، تعامل المؤلفون في هذه المجموعة مع هذا الموضوع، وذلك رغبةً في «التحدّث» كما قال بعضهم بهذا صراحةً، وهم يدركون «الصمت» الذي أحدثته هذه الصدمة الساحقة. فالكتاب الأوائل الذين كُتِبُوا مقالاتٍ مباشرةً بعد الهجمات انخرطوا في هذا الخطاب وهم يتساءلون إذا ما كان المشهد المرئي للهجمات قد «حلّ» محلّ القصة. بينما يعترف كثيرٌ من الكتاب، الذين هم محور المناقشة هنا، بالتمزّق المحتمل للمركزية المفترضة للكلمة المكتوبة على قدرتها على وصف الواقع بكفاءة، فهم يؤكدون في البداية على القيام بمحاولات تجريبية للتحدّث عن هذه الأحداث المذهلة. وكما رأينا في نظرة ديليلو المحلية لـ 11 سبتمبر، فإن موقع الكاتب بالنسبة للهجمات أساسي لفهم ارتباطه بهذه الأحداث.

وتشير لغة باير إلى «الفراغ» الذي خَلَقَهُ انهيار البرجين (وهنا مرةً أخرى ربما على وجه التحديد تظهر رؤية ابن المدينة). إن اختفاء البرجين من أفق مانهاتن الأسطوري الشهير وخسارة تصميم معماري يسهل تمييزه فوزاً، أصبحا موضوعاً يُشير إليه كثيرٌ من كتاب 11 سبتمبر<sup>(2)</sup>. ولكن هذا «الفراغ»، إن صحَّ التعبير، هو «الفراغ» الخيالي المجازي الوجودي الذي يشعر به الكثيرون بعد الحدث. وبالفعل هناك خوفٌ سائدٌ من الأنواع الأدبية المقبولة سابقاً لأنها الآن ليست مناسبةً بل حتى ليست قادرةً على تصوير وتمثيل ذلك اليوم، وهذا يمكن استنتاجه من المقالات والقصص التي كُتِبَتْ في البداية. لذا فإن «التحدّث» عن هذه الصدمة كفعل حيويّ «لإعادة بناء» السرد أو (في هذا الحالة) هذه المجموعة من السرديات المختلفة. يرى باير بتفاؤلٍ خيّر في الكتابة عن الهجمات غرضاً ترميمياً وتطهيرياً<sup>(3)</sup>. وكما في

(1) النصب التذكاري في الأرض الصفر الآن يسمى أحياناً «الفراغ» لأن التصميم نفسه أبقي أساس البرجين كأنهما حفرتان فارغتان مع مياه تتدفق فيهما. (للترجم)

(2) في رواية «التسليم» (2011) لامي والدمان Amy Waldman، يوصف البرجان بأنهما دليل جغرافي لأهل نيويورك، وبعد سقوطهما، غاب هذا الدليل الجغرافي وغابت معه دلالاتٌ ومعاني كثيرة. وقد ناقشت هذه الرواية بالتفصيل في مقالة بعنوان «الإسلام مقابل التسليم: العمارة 11 سبتمبر في رواية «التسليم» لامي وللمان» وهي قيد النشر. (للترجم)

(3) النظير catharsis مصطلح أدبي اخترعه أرسطو في كتابه «فن الشعر»، ويستخدم في الدلالة على الشعور بالشفقة والخوف لدى الجمهور في المسرحيات للأساوية/التراجيدية، فهم يشفقون على بطل المسرحية ومأساته،

كثير من خطاب ما بعد الصدمة، بقيت هناك نقطة أساسية في التعارض بين الحاجة إلى «التحدث» وفي الوقت نفسه الاعتراف بالصعوبة المتأصلة في فعل ذلك. ومن الأمور القابلة للنقاش أنه كلما ابتعد الكتاب عن الصدمة الأولية في هذه الموضوعات، فإنَّ جذَّتها تَقَلَّ، ولكن هذه الحالة تختلف من كاتب إلى آخر نظرًا للمناخ السياسي الحالي.

ويكتب باير عن الحاجة إلى «تذكُّر دمار البرجين دون تخدير القارئ ودون نفي الفعل إلى عالم لا يمكن فهمه» («110 قصة» 2). والتخدير الذي يُشير إليه باير يؤكِّد النظريات المتعلقة بالصدمة والتي يذركها المريض كمصدرٍ لألِّيه في وقتٍ متأخرٍ. إن الوقتية حيويَّة مهمة لفهم القضايا الفردية - يتعلَّم المرضى «التحدُّث» عن الصدمة بوضعها في سلسلة أحداث (أو سرد) وهذا سيسهم في شفائهم بشكلٍ مثاليٍّ. وعلى قياسٍ أوسع وأقلَّ تعلقًا بالطب، يُشير باير أن «نيويورك ما بعد الصدمة» تخرَّجَت في البداية بسبب العنف ومنظر الهجمات، ومن ثم صارت متأخِّرة من أجل سرِّدٍ يُعالج ضمنيًّا الشعور الفوضويَّ بالجرح الذي عانى منه الآلاف من الناس. ولكن كما سيظهر في هذه الدراسة، كابَدَ الكتاب لتكييف 11 سبتمبر في السرديات، وعلى وجه الخصوص في السرديات الواقعية التقليدية. وكما ظهر في عددٍ من القصص في المجموعة، بدأت نماذج هجينة تظهر أكثر ملاءمةً في تصوير أثر الهجمات الإرهابية.

يتذكر المرء مجددًا أن باير يكتب بشكلٍ ملفتٍ للنظر من وجهة نظر إقليمية. ولذا، بالمقارنة مع عدد من الكتاب (بالتحديد بيقبيديه الذي ارتبط بشكلٍ وثيقٍ بشعور المسافة بينه وبين الصور التلفزيونية التي يشاهدها)، يكتب باير وكتاب المجموعة من موقع القُرب، وربما بشكلٍ مفهومٍ، بشعور الإهانة والألم الجماعي (انظر مقدمة مقالة دليلو). فباير يكتب من منظورٍ محليٍّ ومن منظورٍ سيرة ذاتية بقدر ما يكتب من منظورٍ ناقدٍ ثقافيٍّ. وهو لا يناصر هذه الوحدة الإقليمية فقط، بل يفضل «القصة» لأنها طريقة ماهرة «لإعادة البناء» بعد الهجمات. ويُشير إلى أن «هؤلاء الكتاب يقدِّمون مقياسًا لما يُقرِّم الخيال قبل تدميره، والذي يشخِّفنا الآن في غيابه» («110 قصة» 2). بمعنى آخر، إن كتاب نيويورك («نحن») في حالة معيَّنة لبدء العمل تجاه تمثيلات مترابطة لما يُهدَّد باكتساح المدينة (والعالم ضمنيًّا). وتتركِّز هذه المشاعر في نصِّ «الرفاق» لنيلسون، وهي مسرحية اعتمدت

وبخافون من الوقوع فيما وقع فيه، والوصول إلى حالة التطهير هذه تدل على أن الجمهور تعلَّم الدرس من المسرحية. (المترجم)

على منظور المجتمع المحلي وشعور التعافي الدرامي الواعي والضروري لمدينة جريشة.

ويعود باير مرارًا إلى موضوع الصدمة السردية، فيصف «نزعة المدينة الثابتة لتكتب نفسها» («110 قصة» 2)، وكيف أن الحدث «يدعونا لنضع في كلمات الشعور بالفقد لعدم وجود تعبير مناسب لوصف ما حدث» («110 قصة» 3). ويقول باير لا يوجد «عزاء» في الأعمال الأدبية وإن وجد فهو ضئيل، بينما الأدب «يكوي الجرح بأسئلة غير مريحة وتأمل صارم» («110 قصة» 3). إن هذه الأمثلة من المجموعة القصصية هي «أول بوادر نشاطات القصة» بدلًا من أن تكون سرًا ثابتًا نهائيًا يقدم «شفاء» كاملًا، هذا طبعًا إذا ما أمكن تصوّر تحقيقه («110 قصة» 3). ويطرأ أمران مهمان: أولاً، شعور الكتاب النيويوركيين بأنهم يُسهمون في نوع محدد لقصة «نيويورك» حيث المدينة «مرسومة» خيالًا وفتيًا وفي حالة تدفق دائمة؛ ثانيًا، كُتبت هذه المجموعة بشكل عاجل في أقل من سنة بعد الأحداث. بعبارة أخرى، إن القُرب المكاني وقصر المدة الزمنية يُسهمان في تحديد توجه هذه المختارات في تقدير باير.

إضافة إلى هذه التساؤلات، هناك تفاعل باير مع الفاعلية والأهمية الاجتماعية للخيال بصفته مكونًا حيويًا في فهم 11 سبتمبر. فيصف باير الأدب بأنه «كتابة تاريخية واعية للعالم» («110 قصة» 5). ويحتفل بمقاومته «لنداءات إغلاق الموضوع» التي ربما تدعو لها الأصوات المحافظة والسائدة («110 قصة» 5). وبالفعل، تُوجّه هذه التصريحات الدراسة الحالية بما أنها نقطة بداية مفتاحية في مناقشة كيف مثلّ الكتاب الهجمات. فالشعور بأن الأدب يُسهم في التاريخ بعدة طرق مختلفة هو نقطة مركزية في هذا النقاش، وكذلك «حريته» لتجاوز الحدود المفترضة للذوق والحشمة والمحظور. ويشير باير هنا لأهمية تاريخية وسياسية من «داخل» الأدب والتي تُسهم وتُضيف إلى عالم ما بعد 11 سبتمبر. بالطبع، هنا يتشجّع الفرد ليسأل ماذا يُسهم هذا الأدب فيه بالتحديد؟ كما رأينا إلى الآن، تُنسى الردود الأولية لـ 11 سبتمبر بالتشويش والغضب والحزن وشعور سائد «بالعمل من خلال» التأثير الكبير للعنف الهائل الذي أصاب أمريكا. ولكن كما يظهر في كثير من قصص هذه المجموعة، هناك أيضًا خطاب مردهز تطوّر تدريجيًا عبر السنين لكتاب عانوا في توظيف كل من الخسارة الكبيرة للحياة وضخامة المشهد المرئي الذي ظهر في التلفزيون.

وتتحدى المجموعة القصصية بشكل مباشر الخوف من أن الهجمات كانت كبيرة وضخمة حتى أن «وظائف اللغة والفكر» ربما تبدو «معقدة بشكل دائم» (110 قصة «4»). ولكن يبقى سؤال: كيف تكتب فعلاً عن «تمزق نفسي في مختلة العالم»؟ («110 قصة» 4). وهنا تكون المقارنات مع أدب الهولوكوست مفيدة، فعلى سبيل المثال، يكتب ألفين هـ. روزنفيلد عن «نهاية مرحلة وعن بداية مرحلة أخرى» التي تحددها الهولوكوست<sup>(1)</sup>. ويكتمل نقاشه:

«بعد إفعال المسافة بين تخيل العنف وحدوثه، تفتح العين لتخفق بشكل لا يُصدق على مشاهد حياة وموت، وموت وحياة، ولا يستطيع العقل قبولها منطقاً أو يستوعبها الخيال بشكل ملائم. فيأتي الخيال، مصعوقاً بذهول الحدث ووطأته، إلى أحد نهاياته الدورية، ومما لا شك فيه، يقف الخيال أيضاً على عتبة بدايات جديدة وأكثر صعوبة»<sup>(2)</sup>.

إن مشاعر روزنفيلد يتردد صداها عبر الخطاب النقدي الهولوكوستي، ويُشير إلى بعض الطرق التي ناقشت موضوع 11 سبتمبر. وبعيداً عن مقولة ثيودور أدورنو «لا شعر بعد أوشفيتز»<sup>(3)</sup>، يقترح روزنفيلد ومعه آخرون، قائمة «قواعد» للتمثيلات وشعوراً عاماً بأن الوعي العالمي قد تغير جذرياً وبلا رجعة. وسوف يطالب حتماً هذا التغير أنواع الفنون والسرد الأخرى بإبراز هذا التحول المهم.

بالطبع، في هذه المرحلة، يمكن القول إنه سابق للأوان التصريح بأن 11 سبتمبر يمثل «تمزقاً» عميقاً مثل الهولوكوست. ولكن ما يُمكن قوله بثيء من الحقيقة أن الهجمات الإرهابية أعلنت عن مناخ سياسي متغير جذرياً، ومن هذا المناخ نتج قضف أفغانستان والعراق (يستمر هذان الموقفان ليظلاً إشكاليين عميقين إلى وقت كتابة هذا الكتاب)<sup>(4)</sup>. بالإضافة، كما يُلحج

(1) ألفين هـ. روزنفيلد Alvin H. Rosenfeld، «إشكاليات أدب للحرق» في مجموعة بلوم (محرر)، «أدب الهولوكوست» (برومال: تشيلسي هاوس، 2004)، ص. 2115، المرجع السابق، ص 22.

(2) للرجع السابق.

(3) أدورنو قال هذه الجملة للدلالة على صعوبة الاستمتاع بالشعر بعد مأساة محرقة النازية وذلك أن واقع العالم أصبح قاسياً بعد الحرب العالمية الثانية، والتشبيه هنا بين رواية 11 سبتمبر وأدب الهولوكوست واضح، وللقصود أن الأدب فشل في تمثيل 11 سبتمبر كما كان الحال مع الهولوكوست. وفي الواقع، كنز من الروايتين الغربيين بريطون بين هذين الحداث التاريخيين، وأنا شخصياً أتخفظ بشدة على هذا الربط لأن الحداث مختلفين تماماً في الأسباب التاريخية والدينية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، حتى لو كان هناك تقاطع في الأسباب فإن الظروف مختلفة جدًا. باختصار ما حدث في الهولوكوست كان عملية منظمة لتطهير عرقي وديني، وما حدث في 11 سبتمبر كان إرهاباً متطرفاً قتل كل من كانوا في البرجين بغض النظر عن دياناتهم وهوياتهم حتى أن من الضحايا مسلمين. (للترجم)

(4) كما هو معلوم، فقد تغيرت الظروف السياسية في البلدين منذ نُشر الكتاب في عام 2011. فالعراق غرق في ظلمة داعش بعد انسحاب أمريكا. ثم بعد القضاء على داعش، الآن تغرق العراق في ظلمة التدخلات الخارجية



باير متوافقًا مع أفكار روزنفيلد، أن العنف الهائج وأيضًا شعور «التشئع بالحرز»، كما في تعبير باير، تحدّيًا بصرامة الخيال الفردي والجماعي عقب 11 سبتمبر («110 قصة» 7). وإذا كان الكتاب الذين بينهم وبين الأحداث مسافة مكانية وعاطفية مثل آيان ماكيون، ومارتين آميس، وإيان بانكز<sup>(1)</sup>، وفريدريك بيقيبيدي، فهؤلاء يكتبون بشعور أقل تجاه الحزن المباشر، وهم يدركون دلالة الهجمات ويسجلون شعورًا مؤقّتًا أن الأوضاع العالمية قد تغيّرت بشكل كبير. ويكتب باير عن «المعرفة الصادمة غير المرغوب فيها»، وعن 11 سبتمبر وعن «سلسلة من الصور التي لا يريد أن يتفكّر فيها أحد» («110 قصة» 7-8)، مستحضّرًا بذلك خطاب التغيير الجذري مجددًا. فيجادل باير أن التغيير في البداية يمكن الشعور به بشكل دقيق في التحول الغريب للمعنى الجوهرى لما هو مألوف ومن الأمور العادية في الحياة:

«مقاريض أظفار في المطار تنثر صورًا للعنف والدمار. وأثناء تقديم وجبات في الطائرة، أنارت المبخلة إعادةً للسياريو الفطيع، فتجد المبخلة نفسها مضطربةً لإبعاده بجهد كبير. وكل سكين بلاستيكية جعلتنا نشعر بشكل خاطئ وغير ملائم ومنذفع أن خيالنا خذّلنا قبل 11 سبتمبر؛ من كان يعتقد أنه من الممكن لسكاكين الزبدة أن تكون مشؤومة؟» («110 قصة» 8).

وكما رأينا، فإن موضوع الأشياء اليومية وكونها متحوّلة عن معناها الرمزي بعلاقتها بالهجمات أصبح مألوفًا، وبصورة مصغرة، هذه الأشياء اليومية تحدد هذا الخطاب المُلخّ والمهيمن في «أدب الإرهاب». وفي الجوهر، يمكن التعبير عن هذا ليكون اعتقادًا بأن 11 سبتمبر بلا شك قد مرّق الواقع بشكل أساسي وبدون رجعة، وهذا بغض النظر عما يعنيه هذا الحدث للموقف السياسي العالي. ففي الأثر المباشر الذي تمثله هذه النصوص، تُوصف هذه الأشياء العادية وغير المعتبرة بأنها تصطبغ مباشرةً بمعنى رمزي. ولذا خُلِقَ وعي جديد رديًا على شيء لا سابق له في التاريخ. فـ«سكين بلاستيكية»، كانت مادة خاملة إلا في تقديم الطعام في الرحلات الجوية، ثم أصبحت الآن سلاحًا ممكنًا في يد مختطفٍ إرهابي. ومن خلال نصوص 11 سبتمبر، هناك عودة مستمرة لهذا الاهتمام بالظروف غير المستقرة

من إيران بالتحديد. أما أفغانستان، فما زالت تعاني من سطوة الإرهاب والتطرف. (لترجم)

(1) Iain Banks روائي إسكتلندي توفي عام 2013، وقد كتب رواية عن 11 سبتمبر بعنوان «الهواء اللين» (2002) ولم يكن لهذه الرواية أهمية من حيث القيمة الفنية، ولكنها تُدرّس للتعرّف على طرق التمثيلات والتعاطي مع 11 سبتمبر. (لترجم)

والحديثة التي جلبتها الهجمات. فمن ناحية، قد يرتقي هذا إلى ثنائية «ما قبل/ما بعد» المبنية على افتراض الأهمية العالمية والعصرية لـ 11 سبتمبر. ببساطة، إن لم يكن بفجاجة، يُلخّص هذا في اعتقاد أنه «قبل» 11 سبتمبر كان العالم شيئاً و«بعد» 11 سبتمبر تغَيَّر كلُّ شيء بلا رجعة. وهناك ربما أسباب واضحة تُبَيِّن سبب الخطورة المحتملة لهذا الموقف.

كما رأينا بالتحديد في مقالة ديليلو المبكرة، تقود هذه المشاعر، رغم أنها مفهومة عاطفياً، إلى نظرة مترسّخة للضحية على المستوى المحلي والوطني. وهذا بدوره قد يؤدي ربما إلى مواقف ثقافية وسياسية متعنّنة تجاه «الآخرين» في بقية العالم، والتي حاولت الرواية اللاحقة معالجتها، خاصة في رواية حامد «الأصولي المتردد». إن الهجمات اللاحقة - في بالي ومدريد ولندن وغيرها- رغم أنها ليست بحجم 11 سبتمبر، تُذكّر الأفراد والمجتمعات أن الإرهاب يظل خطراً ثابتاً. وكما نُقِلَ بشكل واسع، فقد أسهم 11 سبتمبر أيضاً في زيادة العنصرية والخوف الثقافي والاجتياح غير القانوني وجرائم الحرب وانتهاكات الحقوق المدنية والتوتر السياسي العالمي. ويبقى موضوع الإسلام، على وجه الخصوص، وعلاقته بالإرهاب الإسلامي وكيف أن هذا المشكل أثّر على الأفراد والمجتمعات والدول. بمعنى، إن ثنائية «قبل/بعد»، التي وضحت في كثير من الردود المبكرة عن 11 سبتمبر، هي سواء كانت بقصد أو بدونه هي نوع من «البراءة» الأمريكية (الغربية) التي دمّرها «شتر» خارجي، وهذا نوعٌ بالكاد يُذكر صراحةً في النصوص. وقد شكّل هذا الموقف الخطاب الرئيسي لتبديدات إدارة بوش لاجتياح أفغانستان وبشكل أوضح لاجتياح العراق. بالطبع، إن هذه «البراءة» خُرافة ملائمة ومستمرة بالانتشار في عناصر الخطابات الثقافية والسياسية.

يُكمّل باير تحليله للمعاني المتغيرة التي أحدثها 11 سبتمبر:

«باستثناء المصابين بمرض الأعصاب الحادّ والمختلين عقلياً والفنانين، لم يكن هناك أحدٌ يقيّم بشكل دوري نزعة الأشياء العادية تجاه العنف العظيم. ومن الصعب وضّغ حدّ لهذه الصفات المتوسعة لهذه التعديّات. ففي بعض الأحيان، الجسد هو الذي يتذكر؛ جو مشمس بسماء صافية في مناهاتن أصعب على الكثير من يوم ماطر<sup>(1)</sup>». (110 قصة» 8).

إن هذا الاستحضار «للصفات المتوسعة لهذه التعديّات» نقطة بداية

(1) هنا إشارة واضحة لصفاء السماء وزرقتها في صباح الهجمات يوم 11 سبتمبر. (للترجم)

مفيدة لاكتشاف بعض النصوص في مجموعة باير القصصية. وكيفية تعامل النصوص مع خطاب «ما قبل/ما بعد» مثير للاهتمام في ذلك الجوّ من الحيرة والشك المستمر. وبشكل «العمل من خلال» الشك الاستعارة المركزية لكثير من الكتابات في «110 قصة»، ولكن هناك أمثلة لكتاب بدأوا بالفعل بالسؤال كيف تُمَثَّل هذه الأحداث وكيف ستكون للأدب إضافة على هذه الردود. بالفعل، فالقصة الأولى في المجموعة لحمراء أفريدي<sup>(1)</sup> «محيط الدائرة» والتي تركّز على إصابة الفرد بالخرس عقب الحدث مباشرةً، وهذا تعاطٍ يُشير إلى ردّة فعل غامضة تمامًا تجاه الهجمات.

كُتِبَت القصة من منظور امرأة مسلمة مجهولة وصلت حديثًا للولايات المتحدة. ثم يظهر أن زوجها ما زال في «الوطن»، وهي تعيش في مانهاتن وقد وقعت في علاقة زنا. ولم يحدد أين «الوطن» بالضبط، ولكن يمكن التخمين أنه بلد من جنوب آسيا، ربما باكستان أو الهند. والقصة تتابع رحلتها بعد أيام من 11 سبتمبر في طريقها من شقتها إلى المركز الإسلامي حول منطقة الدائرة المحيطة بالأرض الصفر. وبينما هي تتحسّس طريقها في المدينة، تشعر بالتوتر المشحون في كثير من الناس الذين تقابلهم وتشعر بشكل متزايد أنها معزولة وكأنها تحت نوع من الفحص العنصري. وتصف أفريدي مانهاتن كأنها حازت على «جدة مفاجئة» («110 قصة» 12) جلبها هذا «العالم المدمر» («110 قصة» 10) الذي يبعد ميلًا من المكان الذي تعيش فيه المرأة. وأصلًا هي غريبة لكونها جديدة في المدينة، فتضاعف عدم شعورها بالانتماء بسبب عزقها ودينها.

وما زال شعور الانفصال لدى المرأة يتعمّق بشكل أكبر لأنها لم تقبلها بعض الأوساط المنتمية لنفس دينها وثقافتها. فهي تزيل حلقة زينة على أنفها قبل مغادرة الشقة، ورغم أنها ليست متدينة إلا أنها «تبحث عن وشاح لتغطي شعرها» («110 قصة» 11). ويظهر أنها تلبس الجينز والأحذية ذات الكعب العالي، وأنها تشرب الخمر، وكما ذُكر سابقًا تُجامع رجلًا ليس بزوجها. وفي مفارقة عجيبة، تلبس بطلاة أفريدي كمامة على وجهها لتحمي نفسها من الغبار الذي ما زال يُخَيِّم على المدينة. وتلمح هذا الكمامة بشكل واضح إلى عادة النساء المسلمات اللاتي يلبسن النقاب وما شابهه من

(1) Humera Afridi كاتبة من سكان نيويورك أصولها باكستانية. نُشر لها العديد من القصص في صحيفة نيويورك تايمز وفي عددٍ من مجموعات قصصية مثل «مغادرة الديار» و«تطعيم الصورة النمطية» بالإضافة لهذه المجموعة القصصية عن 11 سبتمبر. (المترجم)

حجاب ووشاح. ويشير هذا الدمج بين اللبس الغربي و«الدوبتا»<sup>(1)</sup> التقليدي إلى ثنائية موقفها الخطير الذي زادت من تفاقمه الهجمات («110 قصة» 11). وقد تضاعف هذا التشويش بعد أن اختارت أن تزور المركز الإسلامي في «اليوم الوطني للصلاة والجداد» حيث أزيلت الحواجز واستطاعت أخيراً أن تغادر المنطقة المخصصة التي حدّثتها السلطات («110 قصة» 10).

وتقارن أفريدي بين مشاعر بطلتها الداخلية -تطاردها صور من وطنها [«البحار الزمردية، الفلل المتكلسة، ولون الكسترد بالكارميل»] («110 قصة» 10) وبين الذكريات الشهوانية لحبيبها [«ذكرى ثقله على جسدها»] («110 قصة» 10) - مع واقع أوسع [لضباب لاذع] يتّبع الحي الذي تسكنه («110 قصة» 11). وتؤكد أفريدي على كيفية اصطدام المخاوف الخاصة والعامة: «في كل مرة في الأيام التي أعقبت زيارته، يتبدد الإحساس بحضوره، ولكن الآن لا تتركه يخرج من رأسها، فلو فعلت هذا لخلقت مساحةً في رأسها للربح الخارجي، فالغرق في هذا يعني أن هذه الحياة لم تعد خيالاً» («110 قصة» 11). رغم أن السريّة في هذا الفعل الأثيم أثّرت في البطلة، إلا أن أفريدي كانت حريصةً على إظهارها غارقةً في حياتها الخاصة لكي يمنعها من دخول «الربح الخارجي». وكما دُكر سابقاً، من الواضح أن أحد الموضوعات المهيمنة التي نشأت في «أدب الإرهاب» هو التوتّر بين الحيوانات الحميمة والخاصة والفردية في ظل الخلفية التاريخية لـ 11 سبتمبر. ورغم تفاهة المقارنة بين حياة المرأة الخاصة مقابل ضخامة الهجمات الإرهابية، فإن أفريدي تجد قوةً رمزيّةً في رحلة بطلتها القصيرة عبر جزء من أجزاء مانهاتن.

وتدرك البطلة فوزاً كيف «أن العالم تعرّض للتخريب» بسرعة («110 قصة» 11). وبينما هي تمشي، تلاحقها على ما تعتقد نظرات ساخطة من الناس الذين يمرون بجانبها، وتذكر كلمات امرأة في مساء 11 سبتمبر التي صرخت «هؤلاء العرب الملاحين! أنا لا أفهمهم»، ثم تلتفت المرأة لتواجهها وتسألها إذا ما كانت «عربية» أو «فلسطينية» («110 قصة» 11). ثم يدفعها أربعة رجال متّو بها، فتقرر أن تستقل سيارة أجرة إلى المركز الإسلامي ولكن لا تحدد إلى أين هي ذاهبة مفضّلةً بدلاً عن ذلك مجرد إعطاء العنوان فقط. ويكون سائق سيارة الأجرة «ذا بشرة بُنيّة ومتواطئاً» كما تصفّه («110 قصة» 11). ثم يبادر رجلٌ ذو «وجهٍ شاحبٍ نحيلٍ» سيارة الأجرة

(1) وشاح تقليدي مشهور في شبه القارة الهندية. (للترجم)

ويصرخ من خلال النافذة «سوف أقتل أسامة اللعين. أريدكم أن تعرفوا أنني سوف أنال منه». ثم يكرر التهديد مجدداً بشكل مباشر لها قبل أن يسرع سائق الأجرة مبتعداً منه ومتمتماً «بصوت خفي» باللغة البنجابية» («110 قصة» 11). وبهذا تستحضر أفريدي الجو العنصري المتوتر في شوارع مناهاتن بعد الهجمات مباشرة - أصبحت البطلة مباشرة تحت الاشتباه بسبب خلفيتها الثقافية. وتفضح أفريدي الادعاءات العرقية التي نشأت ما بعد 11 سبتمبر، وهذا أحد نتائج الهجمات الأقل تناولاً ومعالجة، إذا صح التعبير، وهو «إعادة رسم موقع» المسلمين في المصطلحات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

ورغم أن الأمر يتطلب عدة سنوات لتظهر وجهات النظر المتعلقة بهذا الموضوع في أعمال أدبية أطول، وهنا يستطيع أحدهم أن يقدر تماماً الطرق التي تواطت فيها الأعمال الأولية لماكيون وآميس ودبليو، رغم أنه تواطؤ ضمني، مع الخطابات المتحيزة، على وجه التحديد الخطابات التي فشرت الأحداث بطرق مقيدة. ورغم أن «محيط الدائرة» قصة متواضعة بالمقارنة مع تلك النصوص، إلا أنها تُرود القارئ بوجهة نظر مختلفة بصورة ملحوظة. وتترجل بطلة أفريدي من سيارة الأجرة وتقرب من المركز الإسلامي حيث تقابل خارجه «رجلاً في بدلة كرتا<sup>(1)</sup> صفراء» («110 قصة» 12). فيظهر هذا الرجل لها العداء بشكلي عليّ وهو يتفحص ملابسها، ولكنها تتجاهله وتدخل المركز. هنا، «مكان للرجال فقط» («110 قصة» 12) ويتم إخبارها أنه غير مسموح لها بالدخول لأنها امرأة. فتخرج للشارع مجدداً وهي تشعر بالعار والوحدة، فلم تقبلها المدينة التي ما زالت تتهاوى من أثر الهجمات ولم يُرحّب بها في ثقافتها. وتختتم القصة بلحظة أزمة وجودية ولحظة صفاء:

«تتفكر مع نفسها فتقول: أنت هنا في هذه المدينة في وسط هذه الأشياء والناس والسيارات والباعة المتجولين، ولكن لا تستطيعين قول كلمة... هناك جذّة مفاجئة في الشارع، هناك انفصال واضح مفاجئ للروح عن العالم الذي ينخل حول الجسد ومن خلاله. أنت هنا، تتفكر مع نفسها. عندما تستيقظين غداً، واليوم الذي يليه واليوم الذي يليهما، هنا سيكون مكانك». («110 قصة» 12)

ترمز بطلة أفريدي المُصمتة والمُبعدة والغير مستقرة في جو ما بعد 11

(1) هذه البدلة هي اللباس الوطني التقليدي الباكستاني. (لترجم)

سبتمبر لمدينة مصدومة ومذعورة للموقف الغامض والعميق لكثير من المسلمين في أمريكا وبصورة أوسع في العالم. ولكن القصة أيضًا تختم برسالة استسلام مرهق أن هذا «الانفصال» عن الواقع سيستمر، على الأقل في الوقت الراهن.

وفي مجموعة باير هناك قصة مماثلة تنظر للهجمات بطريقة أصيلة. تقدم قصة «عرض 11 سبتمبر» لليف قروسمان<sup>(1)</sup> تسعة افتراحات ساخرة للأفلام التي تنعاطي مع الهجمات وأثارها. كل «عرض» يحاكي فيلمًا أو نوعًا من الأفلام، وبهذا ينتقد قروسمان كل الطرق المحتملة التي يمكن أن تُكتفِ الهجمات فيها إلى سرٍ محدد. إن هذه السيناريوهات المتخيَّلة واللاذعة جدًا لا تسخر فقط من تقاليد هوليوود، بل تُلمح أيضًا إلى الطرق التي يمكن من خلالها استغلال واستعطاف واسترخاض صدمة 11 سبتمبر. ويصف المقترح الأول قصة أخلاقية تُشبه قصص عالم وول ستريت وهي عن تاجر سندات مالية عديم الضمير (يلعب هذا الدور في القصة الممثل روبرت داووني جونير Jr, Robert Downey) ويوشك أن يكشفه أحد البالغين عن الفساد، ولكنه ينجو من الهجمات ويستطيع الهرب لأنه ظنَّ أنه لقي حثفه في البرجين. وكما سنرى لاحقًا، هذا لا يختلف عما حدث في نص لابوت «كرسي الرحمة» الذي يشتمل على شخصية ترى الهجمات فرصة لكي يتخلَّى عن زواجه ويهرب مع حبيبته التي ترتاب منه جدًا. ويضيف قروسمان خاتمة ساخرة: «يُغيَّر اسمه رغم أنه ممزَّق بين ارتياح مبتهج وشعور فاهر بالذنب لنجاته، ويهرب إلى بلير<sup>(2)</sup> لبدأ حياته من جديد كصياد سمك بسيط» («110 قصة» 124). وبطريقة أبسط، يتخيَّل المقترح رقم سبعة في «عرض 11 سبتمبر»: «إعادة التصوير لقطة بلقطة» لفيلم «الفتاة العاملة» Working Girl<sup>(3)</sup> لمايك نيكولس Mike Nichols - فيلم هوليوودي مهم في الثمانينيات- وينتهي بانتصار «السكرتيرة الشجاعة» في كشف «الرئيس المحتال» («110 قصة» 125-126). ولكن لحظة انتصارها لا تطول: «حيث تظهر طائرة الخطوط الأمريكية رحلة رقم 11 أمام النافذة» وتصبح الشاشة سوداء («110 قصة» 126).

وهناك سخرية أخرى في المقترح الثامن حيث يقفز فتى مصاعد من الدور 83 «بعدما ترتطم الطائرة الثانية» («110 قصة» 126). ولكنه لا

(1) Lev Grossman روائي وصحفي أمريكي. (الترجم)

(2) Belize دولة في أمريكا الوسطى وهي تعرف سابقاً باسم «هندوراس البريطانية». (الترجم)

(3) بطولة ميلاني كريفت وهاريسون فورد وسيفورني ويفر. (الترجم).

يسقط ليموت، بل يكتشف أن لديه «قوة خارقة» مخفية تُمَكِّنُهُ من الطيران في الهواء («110 قصة» 126). ومَرَّ آخرون بنفس التحوُّل وظلوا في الهواء فوق «المباني المتهاوية، مثل سباحين يطفون فوق الماء» («110 قصة» 126). ثم «اختاروا اسماً مستعازاً حيويًا وحلَّقوا مع بعضهم في تشكيلة واحدة لينتقموا من الشر في كل مكان» («110 قصة» 126). ورغم أن هذا «العرض» يُشبه خطاب ما بعد 11 سبتمبر لبوش، إلا أنه مناسِبٌ بشكل مذهل وليس فقط بسبب زيادة عدد أفلام الأبطال الخارقين في العقد اللاحق بل أيضًا لأن شركة مارفل للرسوم المصورة Marvel Comics أنتجت نسخة من «الرجل العنكبوت المذهل» الذي يتعاطى مباشرةً مع الهجمات الإرهابية. فتبدأ هذه النسخة، التي صدرت عام 2002 بعنوان «اكتشافات»، والرجل العنكبوت يفحص حطام برجَي التجارة العالميين بهذه الكلمات: «بعض الأمور لا تسعها الكلمات. وهي فوق الإدراك. ولا يمكن أن تُغتفر» («110 قصة» 3-4). وما يتبع يرتقي إلى خطاب/خطبة دينية يلقيها الرجل العنكبوت وهو يشاهد عملية التنظيف ويساعد الناجين ومعه بقية الأبطال الخارقين.

إن سخرية فروسمان المُستَلَيَّة على حساب السياسة الخارجية الحماسية وتلبية الرغبة الخيالية تتمتع بالدقة بشكل ملفت للنظر عندما تُخلَّل «اكتشافات» (عنوان كتاب الرسوم «كومكز» المشؤوم هو يدل على النبرة التالية). فلغة الرجل العنكبوت التأبينية مليئة بالادعاءات والبيانات المبالغ فيها:

«سيكون العالم العاقل دائمًا ضعيفًا أمام المجانين، لأننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهبوا إليه في تخيُّلاتهم» («اكتشافات» 6)... نحن هنا. ولكن نحن بملابسنا وقوتنا صغار أمام الأبطال الحقيقيين («اكتشافات» 11)... ماذا نخبر أطفالنا؟ هل نخبرهم أن الشر هو وجه الأجنبي؟ لا، الشر هو الفكرة من وراء الوجه، وقد يكون وجهه مثل وجهك («اكتشافات» 18)... مهما يكن تاريخنا، مهما يكن جذر أسماننا الأخيرة، نظل أناشأ طبيين وخيَّرين، ولا ننحني ولا نستسلم» («اكتشافات» 20).

وعلى الرغم من أنه تشهّل السخرية من هذه اللغة الوطنية المتباهية، إلا أنه من المفيد تذكُّر أن الرجل العنكبوت في الواقع يُفصح عما شعر به كثير من الناس في أعقاب 11 سبتمبر مباشرةً. يمكن القول إن سخرية فروسمان تنبئًا، بمزيج من المدافعة والغضب، بكيفية إعادة تمثيل الهجمات من خلال موضوعات مألوفة لنوع أدبي مشهور وكيف يمكن أن

يُستخدَم هذا الموضوع للتعبير عن الخطابات السياسية. وأحد القراءات ترى أن «اكتشافات» نصّ جاذّ ومتفائل وعاطفيّ وأنه يقترب من محاكاة ساخرة بالذات. وتُصوّر الصفحة قبل الأخيرة مجموعة من الرجال ذوي مظهرٍ جاذّ وغليظ يحدّقون بتحدٍّ وهم يرتدون ملابس رسمية من الشرطة والمطافئ وقوات الجيش والبحرية ومكتب التحقيقات الفيدرالية، ويقف خلفهم الأبطال الخارقون -مثل الرجل الأخضر المذهل «هولك» وكابتن أمريكا- ومن خلفهم علّمٌ أمريكيّ كبير. والجملة الأخير بكل بساطة «قفّ شامخًا» («اكتشافات» 23).

وتشتمل محاكاة قروسمان الأخرى على فيلم من الخيال العلمي المثير وفيه يصل رجل من المستقبل سافرَ عبر الزمن لينقذ البشر قبل أن يموتوا في الهجمات؛ وفيلم وثائقي عن الطبيعة يتابع رحلة نبتة كمون من أفغانستان إلى مطبخ مطعم «نوافذ على العالم»؛ وفيلم عن أحداث 11 سبتمبر معروضة بالعكس الزمني للأحداث (وهذه فكرة تنبأً بالنهاية المعقدة في «صاحب لأقصى حد وقريب قُربًا لا يُصدّق» Incredibly Loud and Extremely Close لسفران فوير<sup>(1)</sup>). يستخدم قروسمان المفارقة بشكلٍ جليّ في خمسة «عروض» لينتقد تمثيلات 11 سبتمبر. فيكتب نصًا تمثيليًا حيث يصف شاعر الأحداث «في شكل دائرة من القصائد الفكاهية». ويكّمل قروسمان كتابته فيقول:

الفكرة هي أن «يقلّل من قدر» النص بشكلٍ واعٍ ورسمي، أن يؤكّد على عدم ملائمته وعدم أهميته في وجه «الواقع» الذي يتعدّر على التمثيل عن طريق اختيار متعمّد لشكل أدبي غير قادر على التعبير وتقديم «المعنى»، على سبيل المثال:

تصاعد دخانٌ في الهواء

فمزّق شعره كلّ من ينظر

إلى آخره. («110 قصة» 125)

لهذه الموضوعات بالتحديد في مثل «نوافذ على العالم» لبيقبيديه وفيلم ورواية «من السماء فجأة» لأرميتاج صلة وثيقة وكبيرة فيما يتعلّق بتمثيلات 11 سبتمبر. ويُلَمِّح قروسمان بذكاء إلى الشعور السائد الذي شعر

(1) Safran Foer رواي أمريكي معاصر، ويدرس الكتابة الإبداعية في جامعة نيويورك. اشتهر بروايته هذه وتعتبر من أهم نصوص 11 سبتمبر، والرواية قد تحولت إلى فيلم ببطولة توم هانكس. وله روايتان أخريان «كل شيء مضى» (2002) و«ها أنا» (2016). (للترجم)



به الكتاب من أن كلماتهم «غير ملائمة» لتمثيل حدث بهذه الدرجة من الأهمية السياسية والتاريخية. حقًا، تعاني نصوص كثيرة في هذه الدراسة أحيانًا من اتهامات قروسمان الساخرة بعدم الدائقة والعاطفية والابتذال الجمالي. ولكن هذا الابتذال في الرّدّ والتفسير واختيار التركيز يُظهر التحيزات الإيديولوجية التي تهدد بتحقيق الهيمنة الكاملة خلال هذه السنوات منذ الهجمات.

وتعاني النصوص الأخرى في «110 قصة» من الصعوبة في الكتابة مباشرة عن 11 سبتمبر، ويبدأ الكتاب بطرق مختلفة توضيح المشاكل العميقة والتحديات الدائمة. وتركّز قصة «مركز التجارة العالمي» لسيري هستفيدت<sup>(1)</sup> على القوة اللغوية المباشرة «لمركز التجارة العالمي» وتُقرّن هذه القوة في التسمية بقوة التسمية في آشواتز والمختفون<sup>(2)</sup> ورواندا. وتصف الصدمة التي يعايشها الأطفال الذين يسكنون قرب الأبراج ويذهبون لمدارس هناك، ثم تختم بخطبة منمّقة وعاطفية:

«إن ترجمات الإرهاب عندما تدخل العقل والجسد، يبدو أنها تتحدث بشكل مباشر عن الحقيقة أكثر من العبارات الأنيفة، سواء السياسية أو الأدبية، التي نسمعها مؤخرًا. يجب أن نتكلم، ولكن يجب أن نكون حذرين في استخدام الكلمات». («110 قصة» 159)

إن «ترجمات الإرهاب» تجلّيات حشّية للصدمة التي مرّ بها الأطفال ولم يستطيعوا التعامل مع ما شاهدوه. ويشعر المرء مع نداء هستفيدت للحذر أن هذا شيء من الجوّ السائد في مجموعة باير القصصية. ومن عدة اعتبارات، فإن دراسة نقدية لأدب 11 سبتمبر هي تحليل لكيفية تطور الردود على الهجمات مع مرور الوقت. وإن المقالة القصيرة لهستفيدت نموذجًا لعدد من الكتابات في «110 قصة» - فهي شخصية وحميمية ومجروحة بما حدث ومع ذلك متفائلة مؤقّتًا بأن المدينة ومجتمعاتها سيتعافون. ويُمكن رؤية كيف أُلّفت الكتابات بشكل عاجل وسريع مع صراع متردد وواضح للفهم والإسهام في أدب ما زال في مرحلة الطفولة أثناء طباعة المجموعة القصصية.

(1) Siri Hustvedt روائية وكاتبة أمريكية أشهر أعمالها رواية «ما أحب» (2003) ورواية «الضيف بلا رجال» (2011). ولها كتب تجمع مقالاتها منها «التماس لإيروس» (2006) و«امرأة تنظر لرجال ينظرون إلى النساء» (2016). (المترجم)

(2) الأشخاص المختطفين الذين قتلوا ودفنوا في شمال آيرلندا في القرن الماضي. (المترجم)

أما أرت شبيقلمان<sup>(1)</sup>، الذي يُزَيّن عمَلَه الفَنِّي غلاف «110 قصة» والذي نُشِرَ في عام 2004 «في ظلال أبراج اختفت» In the Shadow of No Towers وهي رواية مصوّرة عن 11 سبتمبر، فقد كتب عن تجربته مع الهجمات في نص «دون وسيط» («110 قصة» 284). شبيقلمان أحد سكّان «لور سوهو»، وهذه أحد ضواحي الأرض الصفر، ولذا يضع شبيقلمان فرقًا بين من شاهدَ على التلفزيون «آخر موسم لحدث إعلامي قوي» وبين تجربته الشخصية عندما أنقذَ هو وزوجته ابنتهما من المدرسة الواقعة تحت الأبراج مباشرة («110 قصة» 284). ثم يصف شبيقلمان العملية عندما مَرَّ بها وهو يحاول أن يرسم: «رغم أن الجو ليس له علاقة بالمهمة، أعطاني الرسم طريقةً للحدّ من الصدمة والتركيز على شيءٍ ما. أردتُ أن أجد الصورة المروّعة والمرعبة لكل ما اختفى ذلك الصباح. تؤكّد الرّسمة الأولى «البلور العجيب للسماء الزرقاء» ثم يناقضا برسمه للأبراج مكسوّة بكفن أسود و«كأنها المسيح في جداد» («110 قصة» 286). وشبيقلمان غير راضٍ عن الرّسمة حتى الآن. ويشعر أن «السرّالية غير ملائمة لتلك اللحظة، ويظهر أن حيوية اللون تسخر بشكلٍ فاحشٍ من السّواد في قلب الصورة» («110 قصة» 286).

قرر شبيقلمان أن يُشيعَ الصورة حتى تكون السماء فعليًا سوداء، وهذه هي الصورة التي تُزَيّن إصدار 24 سبتمبر 2001 لمجلة النيويورك (زوجة شبيقلمان محررة غلاف في المجلة نفسها). ويعتقد الفنان أن هذا هو الاستخدام المُقَلّ الوحيد الذي تجنّب به «أي إهانة لهذه اللحظة الحزينة» («110 قصة» 286). مرّةً أخرى يُذهل المرء من حساسية شبيقلمان في تمثيل الهجمات وشعوره القوي بالالتزام بالترسيخ الناجح لذكرى خسارة الأرواح والرمزيّة الحزينة للأبراج الهاوية. ولكن من المعبّر أيضًا أنه بعد سنة يشعر أنه أتيح له «تurf محاولة إنقاذ وانتشال» صورته الأصليّة («110 قصة» 286). ويقارن شبيقلمان عمداً هذا العمل «بعملية الإنقاذ والانتشال» المستمرة قُزِبَ شَقِيّه. لذا، يري دوره كونه فنانًا يحاول إنتاج عملٍ سوف يساعد الناس على «التصالح مع الفقدان» مثل مساهمة مهمة «إعادة بناء» شوارع نيويورك وضمنيًا إعادة بناء أمريكا كلها («110 قصة» 286). ويهيمن خطاب «التعافي» الشخصي والقومي في الردود المبكّرة على 11 سبتمبر، وبالأخصّ عند الكُتّاب الأمريكيّين. ولكن من المثير للاهتمام الإشارة إلى أن كتابة شبيقلمان في هذه المرحلة المبكرة تعترف «بالمسافة»

(1) Art Spiegelman رسام كاريكاتير أمريكي معاصر ومؤلف روايات مصورة. (للتراجم)

التي تسمح للفنان تدريجيًا أن يتعد من لحظة الحزن، ومن ثم البحث عن أشكال أخرى محتملة للتمثيل.

وتقدّم الكتابات الأخرى في مجموعة باير وجهات نظر عن الهجمات ممتدة من وجهات النظر الشخصية المكثفة إلى ذات المنظور التاريخي. فيفصل نص «إرشادات للنجاة إذا حلت واقعة لا مثيل لها» («أكسر الزجاج في حالة الطوارئ إذا لم يكن الزجاج مكسورًا أصلًا») لجينيفر شوت<sup>(1)</sup> تجارب أشخاص يعيشون لوحدهم ويقضون الأيام الأولى التي تلت الهجمات في ارتباك وخوف. في المقابل، نجد في نص بول د. ميلر<sup>(2)</sup> «ريو/اقواسو/ساو باولو» أرضية مشتركة وأهمية مجازية في التنوع الاجتماعي والغنائي والثقافي في البرازيل و«درسا في التعددية» («110 قصة» 205) والذي يعتقد أنه يتصل بنيوبيورك ويقترح طرق محتملة يستطيع الناس فيها الازدهار في مجتمعات متنوعة عرقيًا. وترسم «البحث عن المركز» لتوني هيس<sup>(3)</sup> تاريخ التغير المعماري والنمو في مانهاتن السفلى متوجهة ببناء بُرجي التجارة العالميين في ستينيات القرن العشرين. أما «الجيران» لأميثاف جوش<sup>(4)</sup> تحكي قصة فرانك ونيكول دي مارتي، الزوجين اللذين يعملان في بُرجي التجارة العالميين. كان الزوجان في البرج الشمالي عندما ارتطمت به الطائرة الأولى ولكن يقرر فرانك دي مارتي البقاء ليساعد في إنقاذ الآخرين، ويحث زوجته أن تذهب للسلام لتهرب. ثم يلقى حتفه وهي تنجو.

في الخاتمة، يُمكن رؤية التطور من المقالات العاطفية والمفرطة في المنظور السياسي لماكيون ودليلو إلى الأعمال الشخصية والحزينة في «110 قصة». حقًا، من المدهش أن هناك لحظات يسيرة في مجموعة باير يُعبر فيها عن موضوع الانتقام أو أخذ الثأر. ويلعب القرب الجغرافي والزمني بوضوح دورًا رئيسيًا في الطرق التي يتعاطى فيها الكتاب مع الموضوع، وربما بالنظر إلى الخلف فقط تبدو أعمال ماكيون ودليلو مجرد ردة فعل. فقد

(1) Jenefer Shute رواية معاصرة أصلها من جنوب إفريقيا صدر لها روايات منها «حجم الحياة» (1992) و«السقوط الحر» (2002). (لترجم)

(2) Paul D. Miller مغني هب هوب أمريكي متعدد اللواهب والتجارب، ويحمل شهادة دكتوراة في الموسيقى، وقد درس الفلسفة والأدب الفرنسي. (لترجم)

(3) Tony Hiss مؤلف ومحاضر بجامعة نيويورك، له عدة كتب عن المدن والطبيعة الأمريكية، من أشهر كتبه «تجربة المكان». (لترجم)

(4) Amitav Ghosh روائي هندي يكتب بالإنجليزية ويعيش في نيويورك، من أشهر رواياته الثلاثية السماء «سعيه أبو منجل» (1) «بحر من الخشخاش»، 2- «نهر دخان»، 3- «فيضانات النار» وموضوعها هو حرب الأفون بين الهند والصين. (لترجم)

قام كلا الكاتبين بالمزيد من التفكير حول 11 سبتمبر كما رأينا في «السبت» لماكيون وكما سنرى في تحليل رواية «الرجل الهاوي» لدبيلو، وردة الفعل لديهما في الروايتين بالتأكيد أكثر تفصيلاً من مقالتيهما الأوليتين. ولكن تؤكد الروايتان، رواية «الرجل الهاوي» على وجه الخصوص، على كثير من المشاكل في تمثيل الهجمات في النثر والشعر والتي يتفكر فيها كثير من كُتّاب «110 قصة»، ولكن الروايتين لا تستطيعان حلّها في نهاية المطاف. وستنظر الآن هذه الدراسة في تعاطي مارتين آميس مع 11 سبتمبر وآثاره، وهذا كاتبٌ تحوّل ردّه على هذه الهجمات إلى فحص القوى خلف هذه الهجمات بدلاً عن التركيز على من مات ومن نجا. وهذا التحول في التركيز يعكس المشهد السياسي المضطرب بشكل كبير والذي ظهر في السنوات اللاحقة.

## الفصل الثاني:

### «خبث شامل... مفارقة عدائية»: «الطائرة الثانية» لمارتن آميس

يجمع كتاب «الطائرة الثانية: 11 سبتمبر: 2001-2007» لمارتن آميس أغلب مقالاته الصحفية والقصص التي ألهمتها الهجمات. ويشتمل على رده الأول الذي نُشر في 18 سبتمبر 2001 من خلال مقالات عن الإرهاب والإسلاموية، وبوش وبليز، واجتياح أفغانستان والعراق، وقصتين قصيرتين: «في قصر النهاية» و«الأيام الأخيرة لـ محمد عطا». وعلى غرار ماكيون ودليلو، كان آميس من الروائيين الأولين الذين كتبوا عن الهجمات في كتابات غير خيالية، ويمكن رصد تطور الأفكار في كتاباته من وقوع الهجمات إلى نص «11 سبتمبر» الذي كُتب في عام 2007. وترتقي هذه «الرحلة السياسية»، كما يُسمّيها ديفيد آرونوفيتش، إلى انتقال من «هواء فاسد راكد من الرماد والغبار والتكهّن الصاعد من الأرض الصفر» إلى خاتمة أن الصراع الإيديولوجي يجب أن يُخاض «حيث تنتصر فيه القيم الأخلاقية»<sup>(1)</sup>. إذا كان عمل آميس يمثل أكثر الأعمال ثباتًا، وبالتأكيد الأكثر جدلية، فإنه من المفيد تحليل مضامين هذه «الرحلة».

يستقبل النقاد غالبًا بلغة تحريضية ومشاكسة متزايدة أعمال آميس ضمن خطابات التحريض والجدل، وقد زاد كتاب «الطائرة الثانية» من تأكيد وجهة النظر هذه. ومن الإنصاف قول إن «الفضيحة» لها علاقة أكبر بتعليقات آميس غير المتسامحة والملاحظة حول تعيينه في جامعة مانشستر<sup>(2)</sup> ومقابلاته للتسويق لنشر هذه المجموعة أكثر من علاقتها بما كتب فعليًا في «الطائرة الثانية». ولكن كتابات آميس الأدبية هي التي تُوجّه أفكاره عن الإرهاب والإسلام وطبيعة «الحرب على الإرهاب»، ومن المفيد رؤية كيف يرتبط نقدُ بكتابه الأدبية. وهذا سؤالٌ يظهر من إدراك التلقيح المتبادل بين أفكاره: إذا كان نقد آميس وكتابته الصحفية تستخدم أسلوب الكاتب النثري

(1) ديفيد آرونوفيتش، «الطائرة الثانية لمارتن آميس»، التايمز، 11 يناير 2008، انظر:

[www.entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/books/non-fiction/article3170915.ece](http://www.entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/non-fiction/article3170915.ece)

(2) مجموعة واسعة من المقالات والافتات المتعلقة بالخلافات بين آميس ونيري إيلتون يمكن العثور عليها في موقع: [www.martinamisweb.com](http://www.martinamisweb.com)

التبجح لتعزيز تعليقاته عن 11 سبتمبر وآثاره، فما الذي يُضيفه العملان الأدبيان في المجموعة إلى المعرفة عن الهجمات؟ بمعنى آخر، لماذا يكتب المرء قصة قصيرة بينما قد أفصح عما يريد قوله في كتابة غير أدبية؟

نُشرت «آخر أيام محمد عطا» في الأوبزيرفر<sup>(1)</sup> The Observer في 3 سبتمبر 2006، ثم وضعت ضمن المجموعة القصصية في «الطائرة الثانية». المذهل في القصة مدى مشابهتها، إن صحَّ التعبير، للأدب «الأميسي»<sup>(2)</sup>. فيستخدم موضوعات مألوفة من كتابته الإبداعية لكي يقدم نظرة نفسية من داخل عقل عطا، ولكن يمكن الجدل بسؤال ما الذي سيضيفه هذا فعلاً إلى مجموع المعرفة المتعلقة بدوافع الإرهابيين؟ ولقد تم انتقاد جون أديك<sup>(3)</sup>، مثلاً، لفشله في توضيح نفسية الشخصية الخيالية للمراهق الإرهابي<sup>(4)</sup>. وبشكل مُشابه، في «الرجل الهاوي» لدليلو، يرى حامد كبطل «دليلوي»<sup>(5)</sup> مألوف وإيمانه ودوافعه للإرهاب مفهومة من خلال منظور الانضباط الذكوري والزهد الروحاني. وعلى نفس المنوال، يصف آميس عطا<sup>(6)</sup> الخيالي بوصف مرسوم يشبه الشخصيات السابقة بصرف النظر عن الدليل الوثائقي المتوافر حالياً -الجدول الزمني، المكالمات المسجلة، وصية عطا وعهده، إلى آخره.

لذا، عند آميس، عطا مدينٌ كثيرًا للشخصيات الخيالية الأخرى في

(1) صحيفة إنجليزية تصدر كل يوم أحد، وهي من أخوات صحيفة الجارديان. (للتراجم).

(2) نسبة إلى آميس نفسه. (للتراجم)

(3) من أشهر الروائيين الأمريكيين المعاصرين، واشتهر بسلسلة الروايات عن شخصية «رايت». وهو شاعر وقد صدر له عدة نواوين شعرية وهو أيضًا ناقد أدبي. وحصد العديد من الجوائز الأدبية. له نص بعنوان «الإرهابي» (2006) عن 11 سبتمبر، وهو مترجم للعربية. وقد ناقشت هذه الرواية بالتفصيل في رسالة الدكتوراة بعنوان «بشر غير مرتين وأرهابيين مرتين: الاستشراق الأمريكي الجديد بعد 11 سبتمبر وتمثيلات العالم الإسلامي» (2015) متوفرة على موقع جامعة برو:

<https://docs.lib.purdue.edu/dissertations/AAI10090215/>

مع العلم أنها لم تترجم بعد. (للتراجم)

(4) للاطلاع على مثال من هذا النقد، انظر على وجه الخصوص مقالة تيم جيبهارت Tim Gebhart في موقع: [www.blogcritics.org/archives/2006/08/10/1220102.php](http://www.blogcritics.org/archives/2006/08/10/1220102.php) (تمت زيارة الموقع في 15 يوليو 2008). يكتب جيبهارت: «لكن الجانب الأكثر إدانة هو الافتقار إلى للصداقية. على الرغم من اهتمام أديك بالتفاصيل، إلا أنه لم يظهر أحمد أبنا على أنه شخصية حقيقية. وعلى الرغم من أنه شخصية محبوبة إلى حد ما، إلا أنه لا يتحدث ولا يتصرف مثل مراهق ولد ونشأ في نيو جيرسي. وبدلاً من ذلك، فهو يظهر كشخصية كرتونية لجهادي وضع في مدينة أمريكية حديثة، ينطق عبارات مثل «الثقافة الغربية بلا إله»، و«الطريقة الأمريكية هي طريق الكفار»، والأقلاد ما هي إلا «ذنوب» و«تمهيد للحجيم». ومع ذلك، وبخلاف الشعور العام بأنه شاب حساس ومتأثر بالإمام، فإننا لا نحصل عملياً على نظرة ناقية أو نفهم كيف ولماذا أصبح المراهق الذي يعيش مع أم إيرلندية أمريكية منعشاً في الإسلام لدرجة أن الله الآن، كما يقول أحمد، «أقرب إليه من حبل الوريد».

(5) نسبة إلى دليلو. (للتراجم)

(6) محمد عطا شخصية حقيقية وأحد إرهابي 11 سبتمبر. (للتراجم)

كتابات آميس. وكما أشارت ليونيل باربر Lionel Barber فإن آميس يكتب عن «تصرف نهائي يشبه يوم القيامة بمصطلحات جنسية واضحة»<sup>(1)</sup> ويشير سمير رحيم أن القصة «تظهر إرهابيًا مصابًا بالإمساك فيشبه بهذا مارتن آميس نفسه»<sup>(2)</sup>. من خلال أعمال آميس هناك عودة دائمة لموضوع الجسد -التغوط، حساسية الجلد، فقدان الشَّعر، تدهور الأسنان والمقدرة- وتعاني كثير من شخصيات آميس من الإهانة والاشمئزاز على حساب أجسادهم وأجساد الآخرين (غالبًا نساء). ويُستخدم هذا أساسًا للسخرية من الغرور والكبرياء البشري. وتوجد «الرؤية البرازية»<sup>(3)</sup> السوفيقية<sup>(4)</sup> عند آميس في خيبة الأمل الرومانسية لتشارلز هايوي Charles Highway مع غابة رغبته ريتشل في «أوراق ريتشل» (1973) The Rachel Paper عندما يكتشف ملابسها الداخلية الملطخة؛ وفي البراز الذي وصفه كيث تالنت Keith Talent بصراحة في «حقول لندن» (1989) London Fields؛ وفي «بيت الاجتماعات» (2006) House of Meetings يُشار للسجناء «السفليتون» في معسكر العبودية الستاليني «بأكلي الخراء»<sup>(5)</sup>.

ويظهر مجاز القذارة في «آخر أيام محمد عطا» عندما يصف آميس الإمساك عند المختطف -«لم يتغوّط منذ مايو» («الطائرة الثانية» 97)- وعندما يصف أسفًا أخرى يعاني منها. وبالفعل، عندما تستعد رحلة رقم 11 للإقلاع، يعاني عطا من «غضب لا يمكن تجاهله» من معدته («الطائرة الثانية» 118) ثم يهرع إلى الحمامات ولكنها مغلقة لأن خدمات الطائرة، كما يعرف ذلك عطا، تُغلق حتى «تستوي الطائرة» في الجو («الطائرة الثانية» 119). فيعود عطا إلى كرسيه ويعرف أنه رغم التزامه «بالسبب الجوهري» (هذه عبارة آميس لوصف إخلاص عطا غير السياسي

(1) ليونيل باربر Lionel Barber، «أزمة هرمون الذكورة»، انظر: [www.martinamisweb.com/reviews\\_files/Barber\\_secondplane.pdf](http://www.martinamisweb.com/reviews_files/Barber_secondplane.pdf)

(تمت زيارة الموقع في 15 يوليو 2008).

(2) سمير رحيم، «مراجعة: «الطائرة الثانية» لمارتين آميس»، انظر: [www.martinamisweb.com/reviews\\_files/rahim\\_secondplane.pdf](http://www.martinamisweb.com/reviews_files/rahim_secondplane.pdf)

(تمت زيارة الموقع في 15 يوليو / تموز 2008).

(3) مصطلح ابتكره جون ميدلتون موراي John Middleton Murray لأول مرة في كتابه «جوناثان سوفت: المنافق معكوشا - دراسة نقدية» (1954) ولُح إلى بشكل متكرر نورمان أو. براون: «الرؤية البرازية»، في كتاب «النقد الأدبي في القرن العشرين: أعمال مختارة»، للحرر ديفيد لودج David Lodge (هارلو: تعليم بيرسون، 1972)، 509-526.

(4) نسبة إلى الروائي جوناثان سوفت الإيرلندي الذي اشتهر بكتابات السخرة في «رحلات جالفر» و«حكاية حوص». (لترجم)

(5) مارتن آميس، «بيت الاجتماعات» (لندن: جوناثان كيب، 2006)، 22.

وغير الديني للموت والنسيان)، فإن هذه الأيديولوجية «لا تستطيع حمل الجسد» («الطائرة الثانية» 119). وهنا مفارقة خفية، حيث يسخر آميس من الأفكار المجردة والأوهام لفلسفة عطا بتذكيره وتذكير القراء بالحقيقة التي لا تنكر الجسدية البشرية.

ويبتلى عطا بأفات بشرية أخرى. فيُعاني من نوبات «غثيان» وألم محموم مستمر، ولكن ليس في بطنه بل في أسفل الظهر والحوض والخصيتين («الطائرة الثانية» 97). ويظهر شعوره «بالمقت» في ملامح وجهه عندما يتأمل في مرآة الحمام، ويعاني من صداع مستمر، الذي «يثبت نفسه مثل ثعبان بحر متكهرب من الأذن إلى الأذن، ثم من العين إلى العين -ثم مغا جميعًا» («الطائرة الثانية» 97). وتُزهية الحلاقة لأنها تُخِزُهُ على التأمل في وجهه، ثم يجرح نفسه لاحقًا «للمرة الأولى في حياته ويُضدَم من إمداد الدم اللامنتهي والواضح» الذي سال منه («الطائرة الثانية» 97). ويربط آميس هذه الآلام الجسدية بدوافع عطا النفسية ليصبح انتحاريًا، فحتى اللحظة التي يسيطر عطا فيها على الطائرة المختطفة ترتبط حركة الأمعاء بالارتفاع: «والآن رغم أن الحاجة للتبرز مناسبة وجيدة رغم أن وجهته قد ظهرت أمامه» («الطائرة الثانية» 123).

إن هذا الانتباه للحالة المذرقية<sup>(1)</sup> ومعاناة عطا في كل جسده مرتبطة أيضًا بوصف آميس بالتزام الإرهابي تجاه الجهاد. فيشعر عطا أنه لا يستطيع فصل جسده عن عقله بخلاف زملائه الإرهابيين. إن «الهدوء التام» الذي كرّسه القادة الإسلاميون في الجهاديين كحالة مثالية يفلت من عطا لأنه غير قادر على «التسامي»: إن شعوره «الحاذّ خياليًا» بجسده وعلاقته التي لا تُفحى بالعقل تمنّعه من «النقاء» («الطائرة الثانية» 101). ولكنه يعتقد أنه اكتشف «السبب الجوهرى» وهذه «أفضل فكرة كاريزمية في جيله»، رغم أنه «ليس متديّنًا» و«ليس سياسيًا على وجه الخصوص». إن «الضراوة والاستقامة» اللتان يُعجب بهما عطا في الإسلاموية («الكلمة الوحيدة» المحتملة التي يلمح لها آميس ولكن لا يذكرها صراحة) تناسبان شخصيته الكارهة للذات التي «تملك دقة شريرة تقريبًا» («الطائرة الثانية» 101). ولكن في النهاية، يعترف عطا أن أيديولوجيته لا تستطيع «إنقاذه» من جسده:

«وهو رابط لحزام الأمان، يفكر محمد عطا في سلسلة من الأفكار

(1) في امتداد للرؤية البرازيلية. (للترجم)



التالية. أنت تحتاج إيمان وإيديولوجية وحماسة. لا بد لك من هذا. السبب الجوهرى كان كافيًا للعقل. ولكنه لم يستطع حمل الجسد». («الطائرة الثانية» 119).

يتحوّل أيضًا كُرْزُ عطا لجسده واشمئزازه من حياته -«يكره حياته نفسها» («الطائرة الثانية» 124)- إلى كراهية خبيثة للنساء، وهذه بصفة في الإسلاموية التي ينحذب إليها هو أيضًا. يأخذ آميس هذه الإشارة من وصية وشهادة عطا الشائنة، والتي يستخرج منها آميس استشهادات تؤكّد عدم ثقة عطا بالنساء وعلى وجه التحديد «النساء الحوامل» («الطائرة الثانية» 99). فيحتقر وعد الحوريات اللاتي ينتظرته في الجنة («الطائرة الثانية» 102)، وترعبه فكرة أن الأشخاص الذين قابلهم في المصعد النازل «كانوا عاشقين ويعودون مبكرًا إلى فراش النوم» («الطائرة الثانية» 102) ويخاف من اللحظة التي سيقوم فيها بإعاقة إحدى المضيفات، لذا يجهز نفسه بصورة «فتح اللحم الأنثوي» («الطائرة الثانية» 120) و«امتزاج النساء بالدماء» («الطائرة الثانية» 121). ويلمح آميس إلى أن عطا قد يكون يكرّز في سن الثالثة والثلاثين: ويذهله ويضّده منظر صديقة لأحد أعضاء «خلية هامبورج» -«كيف يجب أن تفتح نفسها له، بنقلها وشفرتها» («الطائرة الثانية» 115)- ويختم بأن «الحماس الديني والرومانسي أتى من أعضاء بشرية متجاورة: أعضاء لا يمتلكها» («الطائرة الثانية» 115).

إن كُرْزَ عطا للنساء بصفة حيوية في شخصيته، ولكن اشمئزازه من النساء يقوذه لشهوة بالكاد تكون مخفية. تجد تخيلاته المذكورة أنفًا عن كيف سيكون الشعور في قتل إحدى المضيفات فكرة مرتبطة في ذاكرته من رحلة سابقة في عام 1999 وهو عائد من أفغانستان. ويتذكر عطا أنه كان هناك جدالًا بخصوص مجموعة رجال أصرتوا على الصلاة في أحد ممرات الطائرة. وبالرغم من اعتراض المضيفة إلا أن الركاب استمروا في الركوع والصلاة. ثم يصف عطا وصول المضيفة:

«حتى محمد عطا يعترف أن هذه الأنثى السوداء بشكلها المثرف الوقح: طويلة، طويلة العنق، متسقة ومنسابة في الهواء، وشعرها الذي يشبه لوحة تغريض آيس كريم شكولاتة، وكل هذا اللحم، الطري اللامع، كأنه بسبب الحمى أو الشهوة».

وفي هذه المرحلة، بالكاد يسيطر عطا على شهوته الجنسية:

«ثم تندفع إلى الأمام بحركة جامعة ليديها، صارخة: «هيا بسرعة، يا جبناء!» فيحرق الرجال الراكعون تجاه ملاك ذات صدر وفخذ وقوة رسمية، ثم قاموا من الركوع، وعبسوا وجوههم، وعادوا لمقاعدهم ببطء».

إضافة إلى تجسيد عطا لها بأنها تشبه الطائرة -«متسقة ومنسابة في الهواء»- وملاك أسطوري، يرى عطا، وهو محتقر لإذعان الرجال لها، في وجهها صورة هوائية مجازية أخرى؛ «استحقاق صافي» ويشعر «أنه يريد أن يضربها برغبة شديدة» («الطائرة الثانية» 120-121).

يُعيد مفهوم آميس عن عطا للأذهان شخصيات أخرى ذكورية من نصوص آميس كراهة لجسدها وكراهة لنفسها ومحبة جنسيتها مثل تيري سيرفرس Terry Service («النجاح» 1977، Success)، جون سيلف John Self («المال» 1984، Money) وريتشارد تُل Richard Tull («المعلومة» 1995، The Information). وبالتأكيد يكمن اختلاف عطا عن هؤلاء أنه متموضع تاريخيًا وشخص «حقيقي» كان متورطًا بشكل مباشر في هجمات 11 سبتمبر. وقد كتب آميس روايات تاريخية من قبل عن خطر الحرب النووية في «وحوش آينشتاين» (1987، Einstein's Monsters)، وعن الهولوكوست في «سهم الزمان» (1992، Time's Arrow)، وعن النظام السوفييتي في «بيت الاجتماعات» (2006)، وقد أكَد آميس أهمية البحث المُفصّل قبل الكتابة، وأنه مدينٌ له في كتابته لهذه الروايات. وكما أُشير إليه من قبل، تعتمد قصة «آخر أيام محمد عطا» على الدليل المؤثق عن تحركات عطا وأماكن تواجده في الأشهر والسنوات التي سبقت الهجوم. لذا، خيال آميس الروائي مهتمٌ بلغزّين، إن صحَّ التعبير. الأول، شخصية عطا ونفسيته وإيمانه ودوافعه. الثاني، السبب خلف رحلة عطا بالسيارة من مدينة بوسطن إلى مدينة بورتلاند في ولاية ماين في صباح 10 سبتمبر 2001<sup>(1)</sup>. وأفكار آميس عن شخصية عطا مشتقة بشكل كبير من أعماله الأخرى. ونتيجة لذلك وباعترافه هو نفسه، عطا يختلف عن المختطفين الآخرين. لذا، لا يشعر بأي عاطفة (أو قليل منها) تجاههم، رغم أنه يتحدث بإعجاب عن «شعور الأخوة» لديهم («الطائرة الثانية» 101)، ويعتز أيضًا بالقدرة التنافسية عند المجموعة مع «حماسة عدمية... [و]عدم مبالاة عدمية» («الطائرة الثانية» 107). وقد أشرنا أن عطا ليس متدينًا ولا

(1) هذه النغرة في حركات عطا قبل أحداث 11 سبتمبر تأتي مباشرة من «تقرير لجنة 11 سبتمبر»: «في اليوم التالي، عطا يأخذ العمري من فندق آخر، وتوجه الاثنان إلى بورتلاند في ولاية ماين، لأسباب لا تزال غير معروفة» (253).

سياسيًا، وشعوره «بالسبب الجوهري» متمركز في عيوب جسده، وكرهه الشديد للنساء، وكرهه الشديد للضحك والأغاني والجنس. والإسلاموية قضية مناسبة له لكي «يسكب»، إن صحَّ التعبير، اضطرابه العصبي ودُغْرُهُ وخَوْقُهُ. لذا، وبطرق مختلفة، فإن عطا شخصية غير نمطية تمامًا مقارنةً بالجهاديين الآخرين، ويفصح هذا التمثيل عن اهتمامات آميس الأدبية أكثر من كونه محاولة لفهم عقل الإرهابي. فكما علق ليون وايلزتر: «يعتقد [آميس] أن 2992 شخصًا سيكونون أحياء لو أن 19 رجلًا من الشرق الأوسط اكتشفوا شيئًا من المتعة الجسدية»<sup>(1)</sup>.

من الواضح أن «آخر أيام محمد عطا» ليست تمثيلًا أدبيًا يخرج صوت المؤلف من باطن النص<sup>(2)</sup>، وما يزال آميس «مؤلفًا متطوِّلاً» من حيث كثافة الصور والإيقاع والأسلوب الرفيع في نثره، ومن حيث أنه «هو» يظهر أحيانًا في قصصه<sup>(3)</sup>. ولكن هناك شعور أن شكل ومحتوى قصة آميس، بغض النظر عن أساسها الحقيقي، تعترف بغير قصد بفشلها في محاولة فهم نفسية الإرهابي. وإذا كان عطا عند آميس مجرد شخصية أخرى واعية من سلسلة الروائي المفضلة للشخصيات الذكورية المعذبة وأيضًا تأتي الشخصية من الموضوعات المألوفة للذكورية المستأصلة في الأسلوب المليء بالمجاز «الرفيع»، فما الذي «تقوله» القصة بالتحديد عن مرتكبي الهجمات في 11 سبتمبر؟ تأتي إجابة جزئية من «تكهن» آميس الخيالي فيما يتعلق بسبب سفر عطا إلى مدينة بورتلاند في ولاية مين في يوم قبل 11 سبتمبر. إنه من خلال هذه المشهد -يحل هذا محل أحد الأسرار والشكوك غير المعروفة عن شخصية عطا، ومن خلال الأحاديث الجانبية، يكشف آميس، ومجددًا ربما غير متعمد بشكل جزئي، المبدأ التوجيهي خلف وصفه للانتحاري.

لقد جعل آميس عطا يزور إمامًا يحتضر في مستشفى في مدينة بورتلاند في ولاية مين. وهنا يتلو عطا آيات من القرآن التي تُدين بشكل

(1) ليون وايلزتر Leon Wieseltier، «الكارني»، انظر:

www.martinamisweb.com/reviews\_files/wieseltier\_secondplane.pdf

(تمت زيارة الموقع في 15 يوليو 2008).

(2) هذا ما يُسمى بـ literary ventriloquism وهنا في الأصل نوع من العرض التمثيلي حيث بمسك العارض دمية بيده، ويجعلها تتحدث، ولكن الصوت يخرج من بطنه ويشعر للناظر أن المتحدث هو الدمية من أشهر من يقدم هذه العروض التمثيلية للعاصرين هو «جف دنهام» Jeff Dunham. ويستخدم هنا المصطلح في السياق الأدبي عندما نتحدث أحد الشخصيات بوجهة نظر هي في الواقع وجهة نظر المؤلف، وهذا يرد كثيرًا في الرواية والسر، وتُوصف الشخصية بأنها «فم» المؤلف mouthpiece. (الترجم)

(3) وأنزها في رواية «اللال: رسالة انتحار» التي أجرى فيها آميس محادثات مع راوي الرواية جون سلف، وحاول تحديده بما سيحدث له في النهاية.

صريح القتل والانتحار. ثم يُعَدَّد الإمام الجرائم الأمريكية التي يتفق معه عطا حولها. ثم يتناول الإمام «علبة مياه «بركانية» نصف فارغة وحجمها 8 أونصة» («الطائرة الثانية» 111). في البداية لم يُذكر أي شيء عما تعنيه هذه الهدية حتى يتصل عطا بـ «زياد جراح»، الطيار على رحلة يونايتد رقم 93 المختطفة<sup>(1)</sup>. فيخبر عطا جراح أنه حصل على «مياه مقدّسة... من الواحة» («الطائرة الثانية» 115)<sup>(2)</sup>. ويُخبر عطا أن هذه المياه سوف تغفر له هذه «الجريمة الوحشية... بجنائته على نفسه» («الطائرة الثانية» 115). ويسأل جراح عطا عما إذا كانت هذه المياه في عبوة خاصة، فيجيبه عطا أنها أنت في «قارورة كرسطالية» («الطائرة الثانية» 115). وبينما عطا ينتظر صعود الطائرة، يخرج العبوة: «قال الإمام إنها من المدينة، ثم يهزّ كَنَفِيهِ، ويشرب المياه البركانية المقدسة» («الطائرة الثانية» 118).

لطالما كان آميس كاتبًا ساخزًا، واستخدامه للسخرية هنا يشير إلى إحدى المشاكل المركزية المتأصلة في القصة: فكيف تُشهم هذه السخرية، التي تظهر في أماكن أخرى من «آخر أيام محمد عطا»، في المعرفة عن الهجمات؟ في أحد المعاني المحتملة لهذه السخرية، تسخر هذه المشاهد من الدين والتقوى الدينية -بدلاً عن «قارورة كرسطالية»<sup>(3)</sup>، يأتي الماء في عبوة بلاستيكية تجارية، ويُقَرَّم الشيء السوقي الرمزية الغيبية في الماء «المقدس». ويبرز عدم اهتمام عطا بمصدر المياه وكذبتة على جراح هي تأكيد آميس نفسه بأن الحماسة الدينية لم تكن الدافع عند المختطف<sup>(4)</sup>. لذا، فهجوم آميس الساخر على «دين» عطا وعلى الدين عمومًا، كما تبحته المقالات الأخرى في «الطائرة الثانية»، تُفلي عليه كيفية تمثيله لنفسية الإرهابي. يناقش آدم مارس-جونز Adam Mars-Jones بأن آميس «محبوس في السخرية» ولذا عمله غالبًا ينزلق إلى «الكرتونية الساخرة العنصرية»<sup>(5)</sup>.

(1) يبدو أن هذه مكالمة هاتفية خيالية قبل الحادثة الهاتفية الفعلية بين عطا ومروان الشحي، الطيار في عملية اختطاف الرحلة رقم 175. انظر «تقرير لجنة 11 سبتمبر»، ص 1 و 451 وللإحاطة رقم 3. ويضيف آميس مكالمة أخرى بعد ذلك لهاني حنجور، الطيار في عملية اختطاف الرحلة رقم 77.

(2) المدينة للنورة هي ثاني أقدس مدينة في المملكة العربية السعودية. انظر

[www.religionfacts.com/islam/places/medina.htm](http://www.religionfacts.com/islam/places/medina.htm)

(تمت زيارة الموقع في 17 يوليو 2008).

(3) قد يكون هناك المزيد من التلاعب بالكلمات والتورية في اختيار منتج المياه البركانية Water Volvic. فالنبيذ الذي يأتي منه هذا المنتج يقع في منطقة بركانية في جنوب وسط فرنسا. بعد أن يشرب عطا هذه المياه مباشرة ويصعد على متن الطائرة، «تنفجر» أمعاؤه.

(4) يذكر «تقرير لجنة 11 سبتمبر» (الصفحات 160-161) أن عطا، في هامبورج، أصبح أكثر «أصولية» خلال التسعينيات.

(5) آدم مارس-جونز Adams Mars-Jones، «النظر في الجانب الخرب» في «رواية مارتن آميس: دليل القارئ للنقد الأساسي» (كامبريدج: آيكون بوكس، 2000) 156-157.

هذه الفكرة تسلط الضوء على الفشل المحتمل لتمثيل آميس لشخصية عطا -لأن آميس مع كثير من الكتاب الأمريكيين والبريطانيين لم يستطيعوا التعامل مع شخصية «الآخر» لدى المختطفين. ولذا يعتمد آميس على المجاز الساخر الذي يثق به (الخارج من السبيلين، الجنس، التعفن الجسدي) ليسخر من عطا وجماعته الإرهابية بدلاً عن المحاولة الدقيقة لإعطائهم صوتاً بغية الوصول إلى فهم هذه الهجمات.

بالتأكيد، السخرية والمحاكاة كلاهما طريقان إلى نوع من المعرفة، وآميس ليس تحت إلزام أخلاقي ليعامل الإرهابيين «بجدية»، إن صُحّ التعبير. يقول جيمس دايدريك James Diedrick متحدثاً عن أعمال آميس:

«تنظر الروايات إلى العالم من خلال عدسة السخرية المكبّرة، التي ترى الأنانية والخداع والفساد والطمع في كل مكان. إن هذه العِلَل الجماعية والفردية المكشوفة في هذه السرديات تجعل القراءة كنيبة لولا الطاقة المحوّلة لصوت آميس الكوميدي، الذي يوظف المبالغة والسخرية والمفارقة ليقدّم منظوراً حضارياً ومهذباً تفتقده شخصياته في العادة»<sup>(1)</sup>.

بمعنى آخر، لا يرى عطا -بل في الواقع لا يستطيع- المفارقة في الماء «القدس» ووعائه لأنه يفتقد «المنظور الحضاري». ويستخدم آميس دائماً منظور السرد بضمير المتكلم في قصصه، وعندما يعود آميس إلى منظور السرد بضمير الغائب في الروايات والقصص فإنه غالباً لأجل مزيد من الإيضاح. في «الأبام الأخيرة لمحمد عطا»، يُوظف آميس السرد بمنظور ضمير الغائب المطلع على كل شيء، وهذه هي «المسافة» التي يخلقها آميس بينه وبين عطا، رغم أن القصة «ثرى» من خلاله ناظرية، وهذا أيضاً يعكس طريقة آميس الساخرة. وتسمح هذه «المسافة» لآميس أن يعلق على سلوك عطا وأفكاره، ولكن هذا يكشف أيضاً النظريات والآراء التي تحيط بفكره النقدي وتمنعه عن الانخراط بشكلٍ فعال مع عطا «الحقيقي» (وبشكلٍ أوسع مع أحداث 11 سبتمبر).

تعتمد هذه الأحاديث الجانبية الساخرة على تنبؤ مشؤم يُقوّض أي معنى للواقع ويخون رؤى آميس التي أفصح عنها في أماكن أخرى من الكتاب. على سبيل المثال، يكتب آميس أن اسم عطا «نفسه يُشبه وعداً بالانتقام» («الطائرة الثانية» 98) وذلك بتلاعبٍ في اللفظ لقُرب تهجئة «عطا» من

(1) جيمس ديدريك، «فهم مارتن آميس» (كولومبيا: مطبعة جامعة كولومبيا، 1995).

الفعل الإنجليزي «هجوم»<sup>(1)</sup>. وعلى نحو مماثل، عندما يجرح عطا نفسه وهو يخلق، يتدخل آميس: «يشعر أن موضوعات التكرار والإطالة قد بدأت تربط نفسها بيومه الأخير» («الطائرة الثانية» 99). إن هذه «الموضوعات» هي في الواقع أدوات بناء الروائي، بدلاً عن كونها جهداً لإعاقفة عملية التفكير لدى الإرهابي. ولاحقاً، بعد أن يُسأل عطا ليؤكد تاريخ الهجمات، يكتب آميس: «وكان هو أول شخص على الأرض ليقولها - ليقولها بهذه الطريقة: إحدى عشر وتسعة... الحادي عشر من سبتمبر» («الطائرة الثانية» 105). يكتب ليون وايزلتير بأن هذه المجموعة «مشغولة بالملاحقة الفاتنة للجميل المذهلة» و«دعوة لمشاهدة النثر» وليس إلى واقع الأوضاع<sup>(2)</sup>.

هناك أمثلة أخرى على صوت آميس الواعي الذي يسيطر على الوصف وعلى عملية خلق المسافة بين القارئ وشخصية عطا. وهنا مثال ممتاز لمقاطعة المؤلف: «ولم يُعزَّ نفسه بفكرة أن هذا هو 11 سبتمبر: يمكنك أن تذهب إلى المطارات دون البحث عن وقف إضافي» («الطائرة الثانية» 107). إن آميس متواجد «هنا» في النص بوضوح، ويُعيد تأكيد هذه الجدلية في مقالته «الإرهاب والملل: العقل التابع» («الطائرة الثانية» 47-93). يشير هذا التلقيح<sup>(3)</sup> الواعي بين الحقيقة والخيال إلى «رحلة» مستمرة كما يصفها آيرونوفيتش، وهي ظاهرة في هذه المجموعة. ولكن أيضاً تُوضح المجموعة إحدى المشاكل في تخيل آميس لشخصية عطا، فإذا كان عطا الخيالي على وجه التحديد هو البطل «الأميسي» الواضح والوسيلة الساخرة (أو بالأحرى وسيلة لنظريات آميس عن الإسلاموية)، فما الذي يُقال هنا عن 11 سبتمبر؟ بمعنى آخر، إذا كان عطا في نص آميس يظهر قسراً بشكل مختلف عن بقية زملائه المختطفين، فهل النص يكشف عن عدم اهتمامه بواقع الهجمات، أو بعدم قُدْرته على تمثيل هذا الواقع؟!

(1) يُكتب اسم عطا بالإنجليزي «Atta»، والفعل الإنجليزي هو «attack»، فاقرب اللفظي بالإنجليزي واضح جداً، وهنا ما يقول عليه آميس لإيصال فكرته. (للترجم)

(2) ليون ويسلتير، «الكارثي»:

[www.nytimes.com/2008/04/27/books/review/Wieseltier-t.html](http://www.nytimes.com/2008/04/27/books/review/Wieseltier-t.html)

(تمت زيارة الموقع في 21 يوليو 2008).

(3) من «الأيام الأخيرة لمحمد عطا»: «بالإضافة إلى ما حققه الإرهاب في العقود القليلة الماضية، فقد حقق بالتأكيد زيادة إضافية في الملل العالي... إذا نجحت عملية الطائرات كما هو مخطط لها، فإن محمد عطا سيورث للزبد، وربما أكثر، من الوقت المبت، على مستوى العالم. ربما كان من المناسب، وليس من التناقض، أن يعزز الإرهاب بشكل واضح نقيضه الظاهر. للملل» (108). ومن نص «الإرهاب والملل: العقل التابع»: «أظن أنه سيتم تذكر عصر الإرهاب أيضاً باعتباره عصر الملل. ليس هذا النوع من الملل الذي يصيب للتضجر والواهن، ولكنه النوع الفائق من الملل الذي ينجز ويكمل الرعب الفائق للقتل الانتحاري الجماعي... عندما أُشير إلى عصر الملل، لا أفكر في طوابير المطار وتفتيش مترو الأنفاق. بل أعني يعني اللواجهة العالمية مع العقل التابع» («الطائرة الثانية» 78).

التوتر موجود طوال القصة. ويرفض آميس أن يمنح إيماناً «حقيقياً» لشخصية عطا، ولكن بدلاً من هذا يشير إلى أن المختطف يملأه كُزة الذات والمثل الروحي والتشويش الجنسي عوضاً عن الحماس الديني: «إذا انتزعت كل الهراء المحيط بالدين، فإن الأصولية تناسب شخصيته بدقة شريرة تقريباً» («الطائرة الثانية» 101). ينبع هذا التأمل من كتابة آميس غير الخيالية عن الإسلاموية بدلاً من أن يكون نابغاً من دليل وثائقي. ففي «الإرهاب والمثل: العقل التابع» و«إيران وسيد الزمان» و«من الذي سينجو منا» و«نظريات المؤامرة والتكفير»، يبني آميس نقداً للإسلام المحارب وتوجيه كل هذه الأفكار (أو ثغلي) كيف يرى آميس دور الدين في «آخر أيام محمد عطا». إن أسباب رفض آميس للقصة ولحتوى القصة نفسها تنكشف جلياً فيما يخص العلاقة بين الحقيقة والخيال. وبالإضافة إلى ذلك، تؤكد المقالة كثيراً من المشاكل التي فصلت فيما يتعلق بنص «آخر أيام محمد عطا».

أما «المعروف المجهول» فهي قصة ساخرة وفيها تصف آميس حياة عايد، «الإرهابي المسلم» الباكستاني («الطائرة الثانية» 52) (العنوان مأخوذ من الخطاب ستي السمعة الذي ألقاه دونالد رمسفيلد في وزارة الدفاع الأمريكية في فبراير 2002). ويعمل عايد في «المنظور» («الطائرة الثانية» 52)، وهي خلية إرهابية وفيها توضع الخطط لهجمات مستقبلية. وقسم عايد «مخصص للإنجازات المفاهيمية - إلى التحولات في الأنماط» («الطائرة الثانية» 53)، وفي الوقت نفسه، عايد أيضاً في صراع مع زوجته الأربع<sup>(1)</sup>. وإسهام عايد الرئيسي في التحول النمطي هو خطة «لتنقيب كل السجون والمستشفيات النفسية بحثاً عن كل معتصب قهري في البلد ثم يطلقون سراحهم في مدينة قريلي بولاية كولورادو»<sup>(2)</sup>. هذا هو تركيز آميس الساخر («الطائرة الثانية» 55). ويقدم آميس سبباً نفسياً لجزع عايد المتعلق بزواجه (إحداهن يبلغ عمرها 9 سنوات): فقد أخذ أبوه عائلتهم إلى كولورادو في الثمانينيات من القرن العشرين وهناك أهانته أخواته بتقبُّلهنَّ

(1) في هذه المجموعة القصصية، يقدم آميس واحداً من انتقاداته الأساسية للثقافة الإسلامية وهي معاملتها للمرأة. وقد تم اتهام آميس، بالطبع، بكره النساء، ولا سيما في أعقاب نشره «حقول لندن». ولعُزير غيابها عن قائمة جوائز بوكر في ذلك العام بسبب تصوير الرواية للنساء بشكل عام. وبالتالي، قد يبدو من المفاجئ أن يضع آميس أحد أكثر تحفظاته لللغة حول الإسلاموية من خلال الخطاب النسوي.

(2) وكما يشير آميس، فإن هذا الموقع له أهمية كبيرة لظهور الإسلام الراديكالي. فهنا عاش سيد قطب، وهو مدرس وكاتب، وعمل وكتب عن أمريكا في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي. كان لرسائله وكتاباتهِ ومقالاتهِ الصحفية وبياناتهِ تأثير كبير على السياسة المصرية ومن ثم على الحركات الإسلامية والجهادية. للحصول على وصف مفصل عن قطب ودوره الجوهري في خلق التطرف في عدة نواحي من الإسلام، انظر لورانس رايت Lawrence Wright، «البرج الثلاثي: طريق القاعدة نحو 11 سبتمبر».

القيم الغربية: «تفاجأ عايد، حيث رمت النساء الحجاب، وأخذ ينعت أخواته بماضغات العلك الكافرات» («الطائرة الثانية» 65).

يتحمل عايد هذا لفترة قصيرة، ويختفي «لكي يشجب ابتهاج فساتين الصيف التي تلبسها الأمريكيات وسراويلهن القصيرة السافرة» («الطائرة الثانية» 66)، ورغم أن خلية «المنظور» ترى وجوب «قتلهم كلهم» («الطائرة الثانية» 66)، إلا أن عايد يرجع لبلده وينضم إلى مجموعة إرهابية ويتزوج عددًا من النساء. وفي محاولة لتسليط الضوء على «فن القصة»، يكشف آميس أن فكرته لإنهاء القصة أتت له لاحقًا لأن «العقل الباطن اقترح مقترحًا مهندبًا، وأخذ به الوعي بعد فترة» («الطائرة الثانية» 86). ظهر هذا «المقترح المهندب» في صورة حزام اشتراه عايد من الولايات المتحدة الأمريكية -«ويتكون من «رباط وزن» ومقبض سرج» («الطائرة الثانية» 86-87). فيستخدمه عايد للسيطرة على زوجته التعيسات. ونتيجة آميس من الحزام أن يستخدمه عايد في «إنجاز مفاهيمي»: وسيكون هو «الأول الذي سيحضر العمليات الاستشهادية إلى محيط بيته» («الطائرة الثانية» 87).

وكما نعلم، لم يكمل آميس هذه القصة. ويصف التخلي عن هذه القصة، التي يبدو أنه شعر أنها كانت واعدة، بسبب أمثلته أسباب «خارجية تمامًا» («الطائرة الثانية» 51). ويضيف أنه لم يكن يكتب تحت «خوفي من التداعيات» ولكنه كان «يستقبل ذبذبة أو ترددًا جديدًا من وميض كوكبي» («الطائرة الثانية» 51). ورغم أن هذا شرح مبهم بشكل محبط وغامض أيضًا، إلا أن آميس يوضح موقفه فيقول:

«أنت اللحظة التأكيدية قبل عدة أسابيع: الشك المعزز حديثًا أنه يوجد في كوكبنا نوع من البشر الذين يصبحون مسلمين لكي يكونوا قتلة انتحاريين. لقد شعرت لوقت طويل بأن الإسلاموية<sup>(1)</sup> تحاول تسميم العالم؛ وكانت هناك إشارة أن الشم قد ينجح -قد يتحول، مثل إنفلونزا الطيور. وكما قلت الإسلام نظام كُلي، ومثل كل الأنظمة المشابهة هو قابل بشكل مخيف للسخرية. ولكن مع الإسلاموية ومع خُبث كلي ومع إرهاب كُلي ومع ملي كُلي، بكل بساطة تُضمر وتموت المفارقة، حتى المفارقة العدائية (التي هي جوهر السخرية).» («الطائرة الثانية» 87)

(1) هي بالإنجليزية Islamism وتعني مجموعة الأفكار السياسية والاجتماعية التي تدعي أن مصدرها الإسلام، وتقود في الغالب إلى التطرف والعنف. وتحيز آميس ضد الإسلام واضح بالرغم من أنه يفرق بين الإسلام والإسلاموية كما يتضح في بقية الاستشهاد، إلا أنه عملًا براهما الشيء نفسه. (للترجم)



وأتبع آميس هذا الشرح في «الطائرة الثانية» بتوضيح إضافي في «النسخة الأولية» لنص «المعروف المجهول» في مجلة قرانتا<sup>(1)</sup>:

«ولكن في النهاية شعرت أن هذه القطعة غير ناضجة، لهذا تظل رهينةً للحظ؛ قد يكون هناك أحداث مستقبلية تجعل من المستحيل الدفاع عنها. لو كُتِب لي أن أعمر، قد أخرجها من مكتبي - في نهاية أخرى لحرب طويلة»<sup>(2)</sup>.

وكما رأينا فيما يتعلق بقصة «آخر أيام محمد عطا»، فالسخرية من الأحداث المتعلقة بـ 11 سبتمبر مشكلة كبيرة. وفشل آميس في إنهاء «المعروف المجهول» دليلٌ مفيدٌ وواضح.

بالطبع، يجب ألا يكون هناك سبب للشك في أسباب آميس في عدم إنهاء القصة (قد يكون الرد الساخر هو ببساطة أن الكاتب «لم يستطع إنهاءها»، فصاغ سببًا سياسيًا/ثقافيًا ليخفي هذا الفشل الفني) ولكن لو كان لدى أحدهم شك، فإنه في مواجهة الإرهاب الإسلامي لا تكون أدوات السخرية مناسبة للاندخاط الكامل مع الموضوع. أو بصورة أخرى فإن «الأدب» يفقد قوته أمام الواقع الذي تجاوزه من زاوية الخيال «السلي»: ويشعر آميس أنه لا يستطيع أن يتخيل «مجهولًا مجهولًا»؛ أولًا، بسبب أن القدرة الإرهابية على الهجمات «الشريرة» والخبيثة تتجاوز خيال الكاتب الإبداعي، ثانيًا، بسبب أن الحساسية الثقافية والسياسية لهذا العصر تتطلب أنه لا يستطيع أخلاقيًا أن يكمل القصة. إذا كان الأمر كذلك، فيجب أن نعود إلى بعض التحفظ المذكور حول عناصر السخرية والخيال لقصة «آخر أيام محمد عطا» وقصة لآميس أخرى عن 11 سبتمبر بعنوان «في قصر النهاية».

إن مقالة «الإرهاب والملل: العقل التابع» تعالج هذا المشكلة وتتنازل في النهاية بأن الحقيقة التاريخية «تهزم» الخيال وذلك أن «التخيل» أضعفته قوى الواقع. وتؤكد المقالة أيضًا بوضوح اعتماد آميس على المعلومات الوثائقية<sup>(3)</sup>: ففي وصفه لـ «المعروف المجهول» يكتب آميس بشكل موسع

(1) Granta مجلة أدبية بريطانية. (الترجم)

(2) مارتن آميس، «المعروف للمجهول»:

[www.granta.com/Magazine/100/The-Unknown-Known?view=articleAllPages](http://www.granta.com/Magazine/100/The-Unknown-Known?view=articleAllPages).

(تمت زيارة الموقع في 24 يوليو 2008).

(3) آميس ليس إلا شديد الحساسية في بحثه عند كتابة الروايات. فنعتمد رواية «سهم الوقت» على قراءات دقيقة من الكتب الواقعية عن محرقة النازية، وكذلك الحال مع «بيت الاجتماعات» و«كوبا للربيع» Koba the Dread التي كانتا عن النظام الستاليني.

عن حياة سيد قطب (اللهم الأبرز لشخصية عايد)، وعن بروز «طائفة» الانتحاريين، والأيديولوجية الإسلامية، واحتياح العراق، وطبيعة الدين بأكمله. وأحد الاعتبارات هو أن المقالة تعرض أطروحتها -حيث يُظهر آميس كيف «يُعَدِّي» الدليل التاريخي الخيال، بينما في الوقت نفسه يعترف أنه لهذه الأسباب نفسها يكون الخيال «مستحيلاً». ومن المثير للاهتمام الإشارة إلى أن آميس، وهو معارض شديد لاستخدام العبارات المبتذلة، يقوم باستخدامها في شرح موقفه الأخلاقي: في هذه الحالة يقول إن القصة المحتملة قد تكون «رهينة للحظ». وتعريف «قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيه» لهذا التعبير الشائع هو «تصرف أو ملاحظة تعتبر غير حكيمة لأنها تجلب المشاكل»<sup>(1)</sup>. إذا كان يجب حذف «المعروف المجهول» بموضوعها الساخر و«مفارقة العدوانية» لاعتبارات أخلاقية، فلماذا يسمح بكتابة ونشر «آخر أيام محمد عطا» و«في قصر النهاية»؟

ويمكن استخدام «في قصر النهاية»<sup>(2)</sup> بشكل مشابه لإبراز هذه الموضوعات التي يصفها آميس في «الإرهاب والملل». يسرد القصة «عمل مزدوج»<sup>(3)</sup> يعمل نبأً عن «نادر التالي»، وهو ابن زعيم سابق لدولة لم تُسمّى<sup>(4)</sup> وهو الآن الديكتاتور الجديد فيها. ومن الواضح أن النظام على وشك الزوال، ويستحضر الراوي عالماً في خضم حرب أهلية وحشية خارج «القصر» -حيث يحدث الاستجواب والتعذيب بشكل دوري ويصور المزدوجين وهم يُجامعون السجينات. والراوي واحد من المزدوجين الكثر الذين يعذبون السجناء في الصباح في «جناح الاستجواب»، وفي المساء يصورون الجامعة الجنسية مع عدد من الجميلات المنتقيات» في «جناح الترفيه» («الطائرة الثانية» 31). وفي إحدى المفارقات المعكوسة الكثيرة في القصة، «الجامعة المصورة» ليست في الأساس عن اللواط الصاحب

(1) «قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيه»، الطبعة الحادية عشر (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2006) 689.

(2) تحتوي المسرحية الحديثة «قصر النهاية» (2008) للكاتب المسرحية الكندية جوديث تومسون Judith Thompson على مناجاة فردية/مونولوج لزوجاة قُتلت عائلتها في «القصر»، وهو مكان التعذيب السيئ السمعة حيث كان يعمل عدي حسين. انظر:

[www.theater2.nytimes.com/2008/06/24/theater/reviews/24pala.html?ref=theater](http://www.theater2.nytimes.com/2008/06/24/theater/reviews/24pala.html?ref=theater)

(تمت زيارة الموقع في 25 يوليو 2008)

(3) هناك أدلة على أن عدي حسين ربما يكون قد استخدم «اشخاص مزدوجين» أو «يتشابهون في الظهر». انظر:

[www.news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle\\_east/430006.stm](http://www.news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/430006.stm);

[www.ynetnews.com/articles/0,734,L-3224205,00.html](http://www.ynetnews.com/articles/0,734,L-3224205,00.html);

[www.iraqimojo.blogspot.com/2007/12/i-was-uday-hussein.html](http://www.iraqimojo.blogspot.com/2007/12/i-was-uday-hussein.html)

(تمت زيارة الواقع كلها في 26 يوليو 2008).

(4) لا يذكر آميس مكان القصة، ولكن يبدو من المنطقي أن نفترض أن هنا هو العراق للجاري.

و«المضاجعة الجماعية» العنيفة، كما كانت في السابق، بل كان المزدوجون «يسترخون في شققهم الفاخرة مع صديقاتهم» وينغمسون في لذات مثل أكل الشوكولاتة وسماع الشعر والأغاني والحميمية الجسدية. («الطائرة الثانية» 37). وتبعاً لهذا فهم يُصَوِّرون كل شيء في محاولة «لجلب نشوة جنسية مكررة» للسجينات -ومحتمل أنهم فعلوا هذا لإسعاد الديكتاتور. («الطائرة الثانية» 37).

ويظهر أن قصة آميس عمومًا مبنية على القصص التي عن عدي حسين، أحد أبناء صدام حسين، الذي اشتهر بإفراطه الإجرامي والمعنوية. ولقد اتهم عدي أنه قاتل ومعدَّب ومغتصَب ومختطف ورجل ذو مزاج عنيف ومتقلب. وأيضاً اشتهر بشهوة جنسية لا تشبع<sup>(1)</sup>. بالفعل كما شوهد في القصتين الآخرين عن 11 سبتمبر، فإن «في قصر النهاية» تستقي فكرها من مقالة بعنوان «الحرب الخاطئة»<sup>(2)</sup>. فيصف آميس طريق صدام حسين إلى السلطة:

«لقد أتى عبر فرقة التعذيب في ستينيات القرن الماضي، مؤسساً الشرطة السرية البعثية، وهي «جهاز الحنين»<sup>(3)</sup> (تعني بالعربي نظام الاشتياق)، ووضع نفسه في «قصر النهاية»، الذي أصبح ربما أكثر الوجهات رعباً في العراق، وجلس فيه حتى هُدم بعد محاولة الانقلاب الأولى التي قام بها كبير المحققين ناظم كزار في 1973». («الطائرة الثانية» 27).

(1) انظر:

www.guardian.co.uk/world/2003/jul/23/iraq.suzannegoldenberg;  
www.mafhoum.com/press5/147P57.htm

(نمت زيارة الموقعين في 25 يوليو 2008).

(2) كان عنوان المقالة في الأصل «قصر النهاية» (الجاردبان، 3 مارس 2003): انظر:

www.martinamisweb.com/documents/palace\_of\_end.pdf

(نمت زيارة الموقع في 25 يوليو 2008). في ملاحظة للؤلؤف عن «الطائرة الثانية» كتب آميس: «[لكن] أعترف أنني قمت بمراجعة ملاحظاتي بشأن إسرائيل بصمت... (ص 9). وفيما يلي النسخة الأولى من هذه «للاخطات» من «قصر النهاية»: «لقد اكتشفت أيضاً الكراهية الحيوية التاريخية وللترابيزة لهذه السلطة في العالم الإسلامي، حيث تفاقمت معاداة الصهيونية ومعاداة السامية [كذا] بسبب علاقة أمريكا بإسرائيل -وهي علاقة يجحها الكثيرون في الغرب، وهذا الكاتب من ضمنهم، غير طبيعية. بينما تقول النسخة اللقطة من «الحرب الخاطئة»: «لقد اكتشفت أيضاً الكراهية الحيوية التاريخية وللترابيزة للغرب في الدول الإسلامية، وهي كراهية وافقمتها كنزراً علاقة أمريكا بالمصدر الرئيسي لإذلالهم إسرائيل (الضمر يعود على الدول الإسلامية)؛ هذه علاقة يعتبرها الكثير من غير المسلمين غير طبيعية، ومنهم هذا الكاتب الحالي (ولكن لأسباب مختلفة إلى حد ما)» («الطائرة الثانية» 21؛ وضع الخط المائل لكي يظهر ما غوّره آميس). والفرق الرئيسي بين اللقطتين هو في الأساس عبارة «المصدر الرئيسي لإذلالهم». فيشدد آميس في اللقطتين الأصلي على «معاداة الصهيونية ومعاداة السامية» كسبب للكراهية العرب تجاه إسرائيل. ويجادل هنا بمرند من القوة في اللقطتين الثاني باستخدام «الإذلال» كسبب، ويمكن القول إنه يعكس رثاً أعمق وربما أكثر رجعية تجاه الإسلام.

(3) كتبها اللؤلؤف هكنا Jihaz Haneen. لعل للؤلؤف خطأ في تفسيره لاسم الجهاز، فالعروف أن اسم الجهاز (خَبْن) نسبة إلى معركة حنين. [لترجم]

وكما في نصوص 11 سبتمبر الأخرى فإن هنالك أساساً ثابتاً لهذا. و«قصر» أميس يمكن أن يُفسر أنه نوع من المجاز الذي يرمز للعراق -ويحاول أميس إعادة تمثيل رعب النظام العراقي للقارئ بمفارقة معكوسة. وترتبط كثير من الأحداث المذكورة في القصة بسيرة عدي ابن حسين، وبيبي أميس عليها ويبالغ فيها لكي يخلق نقاط ساخرة فيما يتعلق بالتعذيب والقلق الذكوري (العجز الجنسي على وجه التحديد) والعراق نفسها.

ويسرد الراوي بشكل أساسي «واجباته» خلال أيام وشهور التعذيب والإفراط الجنسي الذي سيطر على «القصر» ويشكّله. وفي الصباح تقام جلسات التعذيب التي تحدث في «مصنع كبير من الألم: فهناك آلة التعذيب<sup>(1)</sup> strappado التي يعلق فيها الشخص رأساً على عقب وهو مقيد، وهنا آلة لضرب الأقدام بالعصا<sup>(2)</sup> bastinado؛ وهنا طاولة يُشدُّ عليها الشخص من طرفيها، وهنا الدولاب الذي يُزَيِّط عليه الشخص ثم يُشدُّ بتحريكه». («الطائرة الثانية» 32). ويحاول السجناء «الانتحار السريع بالطريق الوحيدة المتوفرة -وهي الاستئصال الفموي، وهو استئصال ألسنتهم» («الطائرة الثانية» 32). وهذا التشويه الذاتي فيه «تضاد» مترابط ذلك أن من كانوا «منهم بلا لسان» لا «يستطيعون الإفصاح عن براءتهم (وهذا هو الخيار الأكثر حكمة) ولا الاعتراف بما أذنبوا به» («الطائرة الثانية» 32). إن الاعترافات المحتملة التي يشير إليها الراوي هي في الغالب بلا فائدة نظراً لأن «99 بالمئة ممن يدخلون جناح الاستجواب يشنقون في النهاية». أما «البقية فيبعد تسميمهم على نحو قاتل يُرسلون إلى بيوتهم» لكي يمكنهم «رسم... وكتابة... (أو) محاكاة» القصص التي عانوها في السجن والتي تساعد على نشر «الاحترام للحكم الشخصي لنادر التالي». («الطائرة الثانية» 32-33). «نادر» Nadir بالطبع تعني «الدرك الأسفل أو النقطة الفاشلة»<sup>(3)</sup>.

وبشبه السرد هنا سرد أميس في «سهم الوقت» والتي يسرد فيها أحداث الأوشفيتز بطريقة عكسية لتعكس النفسية «المزدوجة» للطبيب النازي. لذا، يصبح «القتل» هو «الشفاء» في عالم معكوس -ويتحول الطبيب السادي إلى شخصية خيِّرة. وحق هذه اللحظة، أصبح الراوي «الروح» حائزاً بشكل دائم فيما يتعلق بمعنى ما يفعله الشخص الذي تسكنه روح

(1) «قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز»، ص. 1425: «شكل من أشكال العقاب أو التعذيب يتم فيه ربط الضحية بحبل وجعلها تنسقط من ارتفاع إلى مسافة قريبة من الأرض قيل أن يتم إيقافها بحركة مفاجئة».

(2) للرجع السابق، ص. 113: «شكل من أشكال العقاب أو التعذيب ينطوي على الضرب على أخمص قدمي الشخص».

(3) للرجع السابق، ص. 948.

الراوي. في غير عالم الأوشفيتز، يبدو دور الطبيب هو التسبب في إصابة بالمرضى بالجروح وليس علاجها. بالفعل، ففي هذا العالم «المقلوب» لا شيء يبدو منطقيًا. حتى يدرك الراوي عن طريق سلسلة من التجليات الساخرة، وعندما يصلون «هم» إلى الخيم، يتم «شرح» كل شيء:

حُثِّي التنوير في اليوم الذي رأيت فيه اليهودي المُسَيّن يطفو إلى سطح المرحاض العميق، وكيف ارتطم بالماء وصارع من أجل النجاة، ثم رفعه الحُرَّاس القَرَحون، وقد نظف الوحل ملابسه<sup>(1)</sup>.

وَعُولِجَتْ فورًا مُقْلٌ أعين ملتهبة بشكل مذهل بحقنة واحدة. وُضِحَ مكان المياض وغُدد الإخصاب بسلاسة. وخرجت النساء من المعمل وبدأ أنهن أصغر بعشرين سنة<sup>(2)</sup>.

يُحِرُّ آميس القارئ على أن «يقلب» هذه الصور، وبهذا يواجه القارئ رعب التصرف بطريقة جوهريّة جديدة. تعمل هذه التعقيدات المعكوسة كأداة، من خلال «المفارقة العدائية»، لكي تؤكد الوحشية والمعاناة اللتين صُحِبَتَا الهولوكوست.

وعلى نحو مماثل في قصة «في قصر النهاية»، يقدم راوي آميس عناصر العنف الخفي للنظام العراقي من خلال وسيلة أدبية وهي المفارقة. وكما تمت مناقشتها من قبل بأنها نقطة خلافة ولا يُعلم إذا ما كانت هذه المفارقة تحقق بشكل فعال هدفها لتجعل القارئ «يعيد مشاهدة» الأحداث. ففي «آخر أيام محمد عطا»، هناك شعورٌ عالقٌ بأن مناقشة آميس السابقة غير الأدبية للإسلاموية والتزامه الثابت بالسخرية حيث يقال بأن هذا تهزُّب من فهم أعمق لنفسيات الإرهابيين. وقرار آميس بأن يجهض كتابة رواية «المعروف المجهول» هو ربما دليلٌ إضافيٌّ على الشك البسيط تجاه فاعلية خلق قصص عن أحداث معاصرة. وفي نص «في قصر النهاية» تتأكد هذه الشكوك بشكل أكبر عندما ينظر الواحد في تفاعلها مع شواغل آميس المعروفة. ومجددًا، هذا يركز على موضوع عدم الاستقرار الذكوري.

في «آخر أيام محمد عطا»، يضع آميس عدم الاستقرار هذا مترجِّزا في الجسد. وتبلور هذا الموضوع الساخر في نص «في قصر النهاية» مع أمر المزدوجين بأن يجسِّدا الإصابات التي تلقاها نادر عبر السنوات بسبب

(1) مارتن آميس: «سهم الوقت»، ص 132.

(2) المرجع السابق، ص. 143.

«المحاولات البائسة والمتكررة بشكل زائد لإنهاء حياته» («الطائرة الثانية» 34). ما حدث لنادر يجب أن يتكرر مع المزدوجين:

«وبشكل مماثل، يفتقد كل مزدوج رصفة ركبة، وكعب أيسر، وعظم كتف أيسر، والإصبعين الرابع والخامس من اليد اليسرى. وقد قضينا جُلَّ الوقت في كرسيٍّ متحرك، أو على عكازين، أو في دعامة عنق، أو في مشدٍّ طبيٍّ. وبالإضافة لذلك نتعرض إلى تسمم دوريٍّ. ومؤخرًا، تم إحراق شعورنا (مثل ما حدث في هجوم بقاذف لهب على ابن الديكتاتور)، ولفترة معينة أصبح يمر علينا فريق من الحلاقين والجراحين كل يوم ليرتبوا شكل شعورنا وحالة تقرُّحاتنا». («الطائرة الثانية» 34)

تجسّد هذه الإهانات الجسدية مجازًا للظلم الذي يُعاني منه الشعب العراقي تحت نظام صدام -ويُعاد تمثيلها، إذا جاز التعبير، على «جسد» الوطن. ولكن هذه تحدث بشكلٍ حصريٍّ على أجساد الذكور، كما هو الحال مع جميع قصص آميس عن 11 سبتمبر، ولذا أصبح ربما الهدف الساخر من الكتابة حتمًا محدودًا.

تمتد سخرية آميس العدائية إلى جلسات الجنس التي أصبحت محاكاة ساخرة للأعراف التقليدية للرومانسية. وكما أشير إليه سابقًا، حلّت مشاهد إغراء طويلة محل مشاهد الاغتصاب واللواط، وفيها يتعبن على الراوي وأصدقائه المزدوجين بجعل السجينات -«المرضات الشابات، والسكرتيرات الشابات، والمدرسات الشابات» («الطائرة الثانية» 38)- يصلن إلى نشوات زائفة. ويجادل مُخلص، صديق الراوي، أنه يُفصّل «الأبام الخوالي» («الطائرة الثانية» 38)، ولكن الراوي لديه شكٌّ متزايدٌ تجاه هذا، ويشعر بالارتياح في قرارة نفسه لأنه لم يُغذ مجبرًا على الاشتراك في التعذيب والأعمال العنيفة الأخرى. ويصف الراوي مقابلةً حيث يلتقي مع «ممرضة تخدير يافعة» في جوٍّ شاعريٍّ ومعهم مشروب شمبانيا فيقول لها فصائد حب ويُسرف في مديحها. وتشعر المرأة بالرعب وهذا مُثَقِّمٌ، وهو يعي «الكره الذي يتغشّى عينيها» («الطائرة الثانية» 39). ثم ينهمك في «لعق لا ينقطع» لمدة ثلاث ساعات، ولكنه يفشل في إثارة المرأة الشابة التي تظل بشكل حازم غير متأثرة، و«لحمها بارد وملتصق كأنه تلج جاف» («الطائرة الثانية» 39). فيسلم الراوي لحقيقة أن السلطات ستلاحظ عدم مقدّره، ومن المحتمل أنه يمر بمخاطرة أن يصبح «مزدوجًا فاشلاً» حيث يكون قدزُهُ الأخير هو الموت «بحقنة قاتلة» («الطائرة الثانية» 43).

إن «الضعف والعيب الذكوري» في عدم المقدرة، سواءً الجنسية أو الاجتماعية، هو المجاز الساخر الرئيسي للقصة كما هو الحال في معظم أعمال آميس. («الطائرة الثانية» 40). ومجددًا، يبرز السؤال: ما هي الفكرة التي يطرحها المؤلف عن الإسلام والأهمية العالمية لما بعد 11 سبتمبر. فبالتركيز على السخرية بجنس الذكور، يخاطر آميس باحتمال جغلي الموضوع نافقًا، وبالتقليل من قضايا الإيمان والقومية والاستبداد والتعذيب السياسي إلى يكات ساخرة مألوفة متعلّقة بالقلق الذكوري. بالفعل، في الحمامات الجماعية، يصف الراوي المزدوجين بأنهم «كلهم خُفِرَ وطريتون كأنهم تجفّع أعضاء ذكورية ضخمة». («الطائرة الثانية» 40). ومع الإهانات الخطرة والمتزايدة التي يعاني منها المزدوجون، فإنهم أيضًا «يستعرضون» لإمتاع «نادر التالي» الذي هو نفسه عنين كما يتّضح لاحقًا. ويرتبط «غضب» نادر «الزائف» («الطائرة الثانية» 41) مباشرةً بعجزه الجنسي: «كان عاجزًا طوال حياته وكأنه في حلم وتحيط به النساء العاريات ولكنه لا يستطيع أن يقوم بأي شيء» («الطائرة الثانية» 44). رغم شعور المزدوجين بأنهم بالكاد يكونون بشرًا ويشعرون بالإهانة باستمرار، فإنهم يتصرفون وكأنهم قنوات للأمراض الجسدية المستقبلية للمستبد وأيضًا قنوات لإحباطه الجنسي. إن العكس الوحشي للأفعال القائمة بالتراضي للحب والشهوة والإغراء هي مرآة للنظام الوحشي الجنسي السابق، مرآة لا يطبق المزدوجون النظر إلى أنفسهم فيها، ويسعون إلى تحطيمها دائمًا.

وتعليق مخلص بأن «الاعتصاب أقل ملأ، وأسرع بكثير من ماراثون عمل اللسان الجنسي» يؤكد، ربما بشدة، أن انعكاس الرومانسية التقليدية هو نوع من «التعذيب» (للنساء والرجال) («الطائرة الثانية» 42). ويُصرّح الراوي أنه من غير القانوني أن تُقتل الفتيات العذاري ولكن «الاعتصاب الجماعي» كان هو الطريقة التي تُستخدَم للانتفاف على القانون («الطائرة الثانية» 43). ولكن يشعر الراوي وزملاؤه المزدوجون، الذين يقلّ عددهم باستمرار، «بالتبلّد» بسبب أفعالهم، ويبدأ آميس ببلورة شعور العاطفة، ولو أنه لم يكتمل، تجاه مشاعر الراوي نحو مختطفه («الطائرة الثانية» 43). ويتضح هذا بشكل قوي عندما يفكر الراوي في حقيقة أن الألم يُشعر به بشكل مُلِحٍّ أكثر من المتعة:

«أسأل.. لماذا يتفوق الشعور بالألم بسهولة في طبيعة جسدي على مهارة نزوة المتعة؟ ولماذا تُضَمّت بسهولة رنات السرير الجميلة

بالصخب المستحيل لـ «جناح الاستجواب»؛ ولماذا تتحول تشنجات وحركات النشوة بسهولة إلى شعور خمول وبلا إحساس بسبب ذروة صرع التعذيب. ولا تحتاج إلى أن تخفت الضوء أو تشغل موسيقى هادئة. الناس سيستجيبون. ولا يحتاج أن تجعلهم في مزاج مناسب، فالكل دائمًا في المزاج المناسب». («الطائرة الثانية» 45).

يرتكز تفكير آميس في آثار التعذيب على أحد أكثر المستجدات المثيرة للجدل والمقلقة في عالم ما بعد 11 سبتمبر بشكل أكثر نجاحًا من جهوده لتقديم عقل المختطف المتمرد. لقد أصبحت الصور من سجن أبو غريب وسجن غوانتانامو مرتبطة ومرادفة «للحرب على الإرهاب». وعملية القلب الساخرة عند آميس، رغم أنها محدودة في تركيزها على الإهانات الجسدية التي يتعرض لها الراوي، ما هي إلا إحدى الشخصيات الذكورية التي تعاني من التدهور الجسدي والمعاناة الجنسية، وهي في الواقع إثارة ذكية للوعي المتزايد بشأن استخدام التعذيب كسلاح سياسي.

كتبت سوزان سونتاج<sup>(1)</sup> في مقالها «حول تعذيب الآخرين»:

«الصدمة والرعب كانتا وعدّ جيشنا للعراقيين. والصعق والفضاعة كانتا هما ما أعلنته الصور للعالم بأن الأمريكيين أنجزوا وعدّهم: نمط سلوك إجرامي بازدراء عليّ للمواثيق الإنسانية العالمية. يُصوّر الجنود الآن بإشارات تأييد لما يفعلونه أمام الوحشية التي ارتكبوها، ويرسلون الصور إلى أصدقائهم. تسعى لجذب الانتباه لكي تُدعى إلى برنامج تلفزيوني لكي تعرض أسرار حياتك الخاصة التي كنت في السابق ستدفع تقربًا أي مبلغ لأجل أن تُخفيها. ما تُجسّده هذه الصور هي ثقافة الوقاحة وفي الوقت نفسه تُجسّد الإعجاب السائد بالوحشية المتبحّرة»<sup>(2)</sup>.

ظهرت مقالة سونتاج في نفس السنة التي ظهرت فيها قصة آميس، وكلاهما يعكس قلقًا عميقًا تجاه انتشار التعذيب، وأيضًا قلقهما تجاه ظاهرة صور التعذيب التي ساعد في نشرها الإنترنت. وبالإضافة لذلك فإن أعمال التعذيب هذه لها طابع جنسيّ منحرف مثل تصوير الذكور وهم

(1) كتابة وفيلسوفة وروائية وكتابة مسرحيات وصانعة أفلام أمريكية توفيت في عام 2004، من أشهر كتبها «في أمريكا» و«ضد التفسير» و«عن التصوير» و«الارض كمجاز». (للتراجم)

(2) انظر:



يحاكون علمية جنس فموي، وهم عراة مقيدون بحبل ومتراكمين فوق بعضهم البعض وعوراتهم مكشوفة. لذا، هذا يعني أن أجساد الذكور التهمين استُخدمت لغرض الانتقام والتعبير عن الإحباط والازدراء والمثل. ولكن أيضًا أصبحت الصور التي انتشرت بشكل واسع رمزًا للسياسة الخارجية الأمريكية بشكل غير متعمّد. ونقول سونتاج:

«تعذيب السجناء ليس حالة شاذة. بل هو نتيجة مباشرة لمبدأ «معنا أو ضدنا» في الصراع العالمي، والذي به سعت إدارة بوش بشكل جذري لتغيير الموقف الدولي الأمريكي وإعادة صياغة كثير من المؤسسات المحلية والصلاحيات. لقد ألزمت إدارة بوش البلد بمبدأ شبيه ديني للحرب، حرب أبدية - «فالحرب على الإرهاب» ليست إلا كذلك. استُخدمت هذه الحرب الأبدية لتبرير الاعتقالات الأبدية»<sup>(1)</sup>.

ولذا، كان القتال في هذه الحرب على مستوى الاستجواب والتعذيب والإهانة الجنسية. وتمثل الأجساد العارية والمجهولة للمشتبهين الذكور «ممارسة للرغبات الجنسية السادية المتطرفة»<sup>(2)</sup> التي هي متأصلة في الأيديولوجيات العامة للاجتياحات - سواء العسكرية أو الخاصة - «الصادمة والمرعبة» لإدارة بوش. فالاجتياح العسكري واضح في «الحروب» في أفغانستان والعراق، والاجتياح الخاص واضح فيما يُفعل بأجساد الأفراد الذكور الذين يتم تشويههم وضربهم وإهانتهم والتعدي عليهم بشكل طقوسي.

وبهذا فإن قصة آميس تُحقّق بهذا خاتمة قوية ومؤثرة من خلال بعثها للضعف البشري. ويدرك الراوي «بانجذاب» «نادر التالي» «إلى الرقة» ويزداد تعاطفه مع الآخرين، فيقول:

«عندما تُعاني من ألم، فإنه يصحو جزء منك لا يريد أن يتألم أي شخص. عندما تحب شيئًا هشًا بشكل حميمي كما تحب نفسك، فإنك لا تريد أن يتألم أي شخص. هذا ما أقوله لنفسني الآن في غرفة تبديل الملابس. رجاء لا تدّعي أنسبب بألم لأي شخص». («الطائرة الثانية» 46).

فهذه الشفقة المتناقضة موضوع موجود في نصوص كتاب «الطائرة الثانية»، وبالعكس «الرحلة السياسية» الواضحة لأميس في هذه المجموعة.

(1) للرجع السابق.

(2) للرجع السابق.

إذا كانت القصتان القصيرتان معيبتين ربما في تمثيلهما للآخر الإرهابي/الإسلاموي، فإنهما توضحان الصعوبات الأخلاقية والجمالية والسياسية المتأصلة في إيجاد طرق للحديث عن الدوافع والإيديولوجيات التي غالباً تبدو صعبة الفهم. وإذا كانت شخصية عطا عند آميس مقيدة بهوس المؤلف المعروف المتعلق بالقلق الذكوري، فإن الراوي الحزين في قصة «في قصر النهاية» يمثل الشعور المتزايد بالاشمئزاز والغضب الذي نشأ بعد ظهور حالات التعذيب. ولكن أبعد من هذا، وبرغم الطبيعة المجزأة لهذه المجموعة إلا إن ردًا مترابطًا تجاه 11 سبتمبر بدأ يظهر، وهذا الرد يبعث الحيوية ويثير الجدل في آن واحد.

ويُمثل كتاب «الطائرة الثانية» بلا شك هجوماً منسقاً وغاضباً من الناحية الأخلاقية على مبادئ الإسلاموية المتطرفة بكل تحولاتها الكثيرة. فبالإضافة إلى المقالات التي دُكرت في المقدمة، هناك مراجعات كتبت عن «يونانيد 93» لفرينقراس و«البرج المائل»<sup>(1)</sup> للورانس رايت و«حالة الإنكار: بوش في حرب، الجزء الثالث»، State of Denial: Bush at War, Part III لبوب وودورد<sup>(2)</sup>، و«أمريكا لوحدها: نهاية العالم الذي نعرفه» America Alone; The End of the World as We Know It لمارك ستين<sup>(3)</sup>، و«الإسلاموي: لماذا انضممت إلى الإسلام المتطرف في بريطانيا، وماذا رأيت من الداخل ولماذا تركته» The Islamist: Why I Joined Radical Islam in Britain, What I Saw Inside and Why I Left لعبد حسين<sup>(4)</sup>. في هذه المراجعات، ينتقد آميس الفكر الإسلاموي لأن أفكاره تدعو لكرهية البشر وكرهية النساء وتدعو للعدمية ولناهضة العقل ولعداوة السامية وللالتزام بالقتل الجماعي. وبعد ست سنوات في المقال الأخير في المجموعة بعنوان «11 سبتمبر»، يُلخص آميس مشاعره عن هذا اليوم. فبعد النظر المبثّل تقريباً في المفارقات اللغوية حول اختصار تاريخ 11 سبتمبر إلى الرقم 9/11، يتحول آميس إلى ما يعتبره مناخاً سياسياً متغيّراً يراه عندما يعود إلى بريطانيا بعد سنتين ونصف قضاها في أمريكا الجنوبية.

(1) تحول هذا الكتاب إلى مسلسل بنفس العنوان من إنتاج أمازون في عام 2018 ويتكون من 9 حلقات. (للترجم)

(2) Bob Woodward من أشهر الصحفيين الأمريكيين للعاصرين، ارتبط اسمه كثيرًا بقضية «وترقبت» Watergate التي تسببت باستقالة الرئيس الأمريكي ريتشارد نيكسون، وكان له فيها دور رئيسي، فكتب عنها بنفسه مع صديقه كارل بيرنستين في كتابه «كل رجال الرئيس» (1974) وتحولت إلى فيلم ببطولة روبرت ريدفورد وستين هوفمان. وله كتب عديدة عن عدد من الرؤساء الأمريكيين، وقد كتب كتابين مؤخرًا عن الرئيس الأمريكي دونالد ترامب: «الخوف» (2018) و«الغضب» (2020). (للترجم)

(3) Marc Steyn كاتب كندي محافظ ومعلق سياسي يظهر كثيرًا في برامج سياسية أمريكية محافظة. (للترجم)

(4) Ed Hussain كاتب بنغلاديشي، كان مستشارًا عند رئيس الوزراء البريطاني السابق توني بلير. (للترجم)

ويفصف هذه التجربة في ظهوره في برنامج البي بي سي «وقت السؤال» Question Time عندما يعبر عن رأيه في اجتياح العراق وأفغانستان بأنه كان ناجحًا بشكل عام. ويضيف أن الغرب يجب أن ينخرط في «ملاحقة بقايا القاعدة». («الطائرة الثانية» 199).

ورغم أن آميس يرى أن تعليقه كان «معتدلًا بشكل مُبِلِّ»، إلا أنه تفاجأ جدًا من ردّة فعل الجمهور («الطائرة الثانية» 199). فبعد هجوم حماسي على الإمبريالية الأمريكية وتواطؤها مع الإسلاميين في أفغانستان، صَفَّقَ الجمهور على اقتراح أن أمريكا يجب في الواقع أن ترمي القنابل على مواطنيها. فبرناع آميس مما يرى أنه مثالٌ مُشِينٌ للظاهرة المعاصرة «المساواة الأخلاقية» التي تُخَدِّد «عدم المقدرة بنسبة 100% و360 درجة لتمرير الحكم على أي أصل عرقي سوى عرقنا» («الطائرة الثانية» 199). ويجادل فيقول إن ردّة الفعل سخيفة لأنها تفترض ضمنيًا بأن أسامة بن لادن يُفَضَّلُ سياسيًا على جورج بوش بطريقة ما. ورغم أنه من السهل أن يكون هناك موقفٌ ضدّ وصف آميس العَقمَ لوضع المجتمعين الأفغاني والعراقي بعد الاجتياح، فإنه يمكن للمرء أن يرى أيضًا كيف وصل آميس إلى هذا الموقف. بالنسبة له، الأمر واضح فيمن هو العدو، ويسخر من فكرة أن الإرهابيين تحفزهم مشاعر التهميش السياسي. بدلًا من هذا، يعتبر آميس الأيديولوجية الإسلامية بأنها «مهتمة بشكل منحرف بالعنف والموت»، ولديها «عاطفة منظمة للمجازر» («الطائرة الثانية» 201). ويقارن آميس الإسلام الراديكالي بالبلشفية والنازية، ويجادل بقوة بأنه «مرض» لأنه «يرفض العقل» بصورة أساسية، كما يقول هو («الطائرة الثانية» 202-203).

إذا كان كتاب «الطائرة الثانية» يعكس بالفعل «الرحلة السياسية» للمؤلف في سنوات ما بعد 11 سبتمبر، فإنه من الواضح أن المجموعة تُختتم بهجوم آميس الغاضب والمشحون عاطفيًا ضد الإسلاموية الراديكالية. وكما هو واضح في الفصل السابق، فإن كثيرًا من ردوده الميَّجزة على الهجمات مكتوبة بصيغة مبالغة تستحضر -بشكل مفهوم- خطابات الخوف والغضب والشك وشعور الأسف بأن العالم أصبح منقسماً بين «الغرب» والأصولية الراديكالية على نحوٍ لا يمكن نقضه. وبعد ست سنوات، ما زالت نبرة آميس مرّوعة على أقل تقدير لأنه ما زال يندب أن «الطليعة العدائية» لدى الإسلام مالت تجاه تعميق القناعات الدينية والتي تَنجُ منها -كما يقول آميس- «تراجع ونزعة انتقامية... لحنين بائس

وعنيف» («الطائرة الثانية» 206). تعتبر كتابات آميس غير الأدبية عن امتعاض عميق تجاه الإسلاموية -وبشكل أوسع، تعبر عن نفور عام من الدين. وما النضال الكاملان للقصص القصيرة (بما في ذلك القصة القصيرة غير المكتملة) إلا نصوص ساخرة تحاول تضمين هذه الأفكار في موضوعات تتعلق بالقلق الذكوري والضعف والقمع. وبهذا، بالمقارنة تبدو القصص مختزلة لأنها تتجنب مناقشة السياسة والتاريخ على حساب السخرية و«المفارقة العدائية». ويمكن القول جِدلاً أن قصة «آخر أيام محمد عطا» فشلت في طرح رؤى جديدة عن نفسية الإرهابي، بينما كانت قصة «في قصر النهاية» ربما أكثر نجاحاً في إيجاد سجل كوميدي قائم مناسب مع مناقشة طرق التعذيب لدى حكومة صدام العراقية.

وبالفعل، يُنهي آميس مقالاته ومجموعة القصص بتنبؤيه أخير بأن الكتابة عن 11 سبتمبر وما تَبَّعه مشكلة مستمرة، حيث يقول:

«جزَّ 11 سبتمبر على العالم أجمع انهياراً أخلاقياً؛ ووشغ أيضاً المسافة بين الحقيقة والهذيان. ولذا عندما نتحدث عنه، دعونا نسقيه باسمه المناسب؛ فلا نشير أن تجربتنا في هذا الحدث أو ما استجدَّ قد تمَّ امتصاصها بلا تنافرٍ وتمَّت أرشفتُها بعيداً. لأن الأمر ليس كذلك. 11 سبتمبر ما زال مستمراً ومتواصلاً بكل ألغازه وقلاقله وحيويته الفظيعة». («الطائرة الثانية» 206).

فإذا كانت نصوص «الطائرة الثانية» ظَلَّت مجموعةً مَعيبةً، خاصةً في القصص، فإنها أيضاً تأمَّل مذهبٌ لكاتب يجاهد لإيجاد طرق ليتحدث بها عن الحدث. وبلا شك، فإن السخرية والمحاكاة الساخرة لهما مكان في «أدب الإرهاب» -انظر فيلم كرس مورس<sup>(1)</sup> الحديث «أربعة أسود» (2010) لتجد الدليل على نجاعة ذلك- وتُفترِح جهود آميس بالتأكيد نقاط بدءٍ محتملةٍ للتعاطي مع 11 سبتمبر ويظهر تأثيره اللاحق بطرق أكثر استهتاراً. ولكن وصفه بأن الأهمية المعاصرة لـ 11 سبتمبر كونه حدثاً عالمياً لم «يُستوعب» بعد يدل على أن الحدث سيستمر في جذب الفنانين لمحاولة تمثيله. وسيستمر في «حيويته الفظيعة» بلا شك. في الفصل التالي، ستركز الدراسة على روائي فرنسي، فريدريك بيقيدييه، في رواية «نوافذ على العالم» التي يمكن القول إنها تتناول مخاطر أخلاقية وإبداعية في مواجهة هذه الهجمات.

(1) فيلم بريطاني كوميدي سوداوي ساخر عن مجموعة شباب بريطانيين يحاولون أن يكونوا إرهابيين. (لترجم).

## الفصل الثالث:

### «أنت تعرف كيف تنتهي القصة»: ما وراء الخيال و11 سبتمبر في «نوافذ على العالم»

هنالك إحساس متزايد بأن الرواية الواقعية التقليدية تعاني في تجسيد «التمزق» العميق لـ 11 سبتمبر. وهناك أيضًا اقتراح مُتنامي الحضور بأن الواقعية الخيالية قد لا تكون النوع الأدبي الفعال أو المناسب، وأن الأشكال الهجينة -الرواية المصوّرة، المذكرات، المقالات، القصيدة، الفيلم، الفن التصوّري- هي أفضل تناسبًا مع تمثيلات الهجمات، كما سنبين هذا لاحقًا فيما يتعلق بنصّ مثل «رجل على السلك». أما رواية «الرجل الهاوي» فتبحث عن استعارات مناسبة لكي تلتقط أثر الهجمات «المرعب» والخارق للطبيعة، وهذا تمّ في لحظات ذات أسلوب في رفيع في الرواية، وهذا أكبر عامل نجاح في الرواية. وأما رواية سافران فوبر «صاحب لأقصى حد، وقريب قرب لا يصدق» (2005) تدلّ بشكل مُشابه إلى نصوص هجينة لأنها تمزج بين التجربة اللغوية والمثالية. لذا سينظر هذا الفصل في رواية أخرى وهي رواية «نوافذ على العالم» لفريدريك بيقيدييه (2004) التي تُغلّن بوعي ذاتي أنها رواية «مفرطة في الواقعية» وتمثل 11 سبتمبر بطريقة مميزة ومثيرة للجدل ولها جراءة في الشكل.

وقبل أن ننظر في «نوافذ على العالم» بالتفصيل، من المفيد أن نرى كيف تعاملت رواية واقعية بحتة مثل رواية «أطفال الإمبراطور» (2006) مع «الانقطاع» الذي أحدثه 11 سبتمبر. في هذه الرواية، التي تقع في 431 صفحة، لا يظهر يوم الهجمات إلا في الصفحة 370. وهذا قد يعكس، بشكل جزئي، علميّة الكتابة عند مسعود التي كانت مشغولة بكتابة رواية عن نخبة نيويورك الثقافية عندما حدثت الهجمات، وربما شعرت المؤلفة أنها لا محالة مجبرة على إضافتها في روايتها. والأثر الذي أحدثه هذا على النص يشبه «دعوة للاستيقاظ» للشخصيات لأنه يقدم محققًا دراميًا مناسبًا ومحدثًا تغييرًا في مسار علاقات الشخصيات. وبهذه الطريقة، فالرواية تسترجع النظرة التقليدية للتسعينيات و11 سبتمبر وتعيد رسمها الدرامي: الانكفاء على الذات، والاستهلاكية، وندرجسية العقد التي «دمرها» التمزق الصادم لهذه الهجمات.

«الإمبراطور» هو موري ثويت<sup>(1)</sup> Murry Thwaite، صحفي متطرف وناقد ثقافي، و«أطفاله» عدة أناس مختلفين -عائلة وأصدقاء وزملاء ومنافسين- وكلهم يشكّلون مجتمع أصحاب الامتيازات. وتستكشف الرواية الفروق بين الأجيال، بين جيل ثويت في الستينيات المشهور بالتطرف السياسي وبين جيل مواليد الطفرة الذين تبّعوا خطواته المؤثرة بشكل كبير. وبالتدريج، بدأ جيل مواليد الطفرة يتخذون ثويت، وكان أبرزهم في التحدي ابن أخيه، «بوتي» Bootie، وهو صحفي شابّ ظموخ، الذي يتحوّل من تلميذ إلى نائر عبر تحولات السرد. فبتم إغراء الكتاب والفنانين الطامحين (إغراء سياسي وجنسي)، وتغضبهم عجرفة ثويت المستبدة وشعوره بالتفوق عليهم. وتتحطم العلاقات المتداخلة والجهود المهنية بالهجمات التي تُخيم على السرد الذي يبدأ من مارس إلى ديسمبر 2001. فأحداث 11 سبتمبر أفستدّت الطموحات -أوقّف تدشين مجلة ثقافية كان مخططًا لإطلاقها في سبتمبر- ويهرب فريدريك «بوتي» Tubb Frederick 'Bootie' إلى فلوريدا وينتحل اسمًا وشخصيةً جديدين بعدما يفصح ثويت، ومن بعد ذلك يصبح منبوذًا اجتماعيًا، وكان هناك اعتقاد أنه كان في البرجين وقت الهجمات وأنه قد مات فيها<sup>(2)</sup>.

ولذا فإن 11 سبتمبر يزعرع بشدة مصالح العقارات والثروة والطبقة المجتمعية لهؤلاء المدنيين المنعزلين. ومدى سخرية مسعود من هذه الشخصيات وملاحقتهم للأمور التافهة هو موضع خلاف، ولكن يبدو من الإنصاف أن نقول إن 11 سبتمبر يندلع في السرد بطريقة حقيقية تشبه الطريقة التي مرّ بها أغلب أهل نيويورك، وبشكل أوسع بقية الأمريكيين (إذا لم يمكن كذلك العالم كله) في تجربتهم مع الهجمات. وبالمقارنة مع نصّ بيقبيديه الذي اتّسم بسمة الماوارء قصصية والمضخّمة وأفعيًا، فإنه بواقعية مسعود وأصالتها الزمنية يبدو أنها تعالج موضوع الهجمات بأهمية بالغة وتظهر حساسية أكثر نجاه من لقي حثقة في 11 سبتمبر (ومن صدمهم هذا الحدث). وتصنع هذه الردود والتمثيلات معنى تاريخيًا نظرًا لغفق الجراح التي تسبّب بها 11 سبتمبر على النفسية الجماعية الأمريكية، بينما تقوم التمثيلات التي تبتعد عن تخليد الذكرى وعن تكريمها بتسليط الضوء بشكل أكبر على معاني هذه الهجمات. ويبرز مشهد في نهاية «أطفال

(1) مارينا ثويت Marina Thwaite، ابنة موري، تقوم أيضًا بكتابة كتاب بعنوان «أطفال الإمبراطور ليس لديهم ملابس» تتعلق بالأهمية الثقافية والاجتماعية لأبناء الأطفال.

(2) موضوع الشخصيات الذين يدعون موتهم في الهجمات باستهتار هو أحد مواضيع نص «كرسي الرحمة».

الإمبراطور» هذه المعضلة وتشير تجاه إعادة تقييم التناول الأقل تقليدية للأحداث عند بيقبيديه.

في «أطفال الإمبراطور»، بدأت دانييل مينكوف Danielle Minkoff، صانعة أفلام وثائقية وصديقة لعائلة ثويت، بعلاقة رومانسية مؤقتة مع «الإمبراطور» موري. ويكذب موري على زوجته بشأن حضوره محاضرة في شيكاغو، وبدلاً من هذا يقابل دانييل في 10 سبتمبر في مدينة نيويورك وبدعوها لياخذاً جولة بالهيليكوبتر «لتزيّا المدينة من الأعلى». («أطفال الإمبراطور» 368). وتصف مسعود هذه الرحلة بلغة رومانسية خصة: وتصف «الغروب الروثي»<sup>(1)</sup> الممخور» حيث «تتلألأ الأنوار في كل مكان، والعديد من الفراشات في نهاية اليوم المنصرم» («أطفال الإمبراطور» 368-369). ويبرز هذا الإلهام عندما تمتلئ دانييل بشعور «انبهار طفولي» تجاه المناظر التي تشاهدها وقلب موري «تغمره بهجة غير مسبوقه حتى ذلك اليوم» («أطفال الإمبراطور» 369). وعلى العشاء، لاحقاً، ثمة إرهاب إضافي:

«نهضت دانييل لتشغل الموسيقى، وهي مغنية سوبرانو إسبانية تغني إحدى أغاني كانتالوب<sup>(2)</sup> Cantaloube، مع تفاصيل جسدها النقية المعذبة، وتناغم تناسقها اللطيف في الغرفة الصغيرة، كما لو أنها تذكّرهم بأن الجمال والخسارة ملتصقان بشكل لا ينفصم». («أطفال الإمبراطور» 369)

الجملة الأخيرة من هذه القطعة هي صوت المؤلفة مسعود الذي يوحى بوجود شعور مشترك بين الاثنين. لكن استخدام عبارة «كما لو» as if الدالة على معنى «كما سيكون الحال إذا ما»<sup>(3)</sup> as would be the case if يكشف كيف تعتمد مسعود على معرفة القارئ بما سيحدث بعد ذلك في اليوم التالي، وهو يوم 11 سبتمبر. وتوجد غفلة سعيدة عند دانييل وموراي في تفاصيل السرد، بينما تعكس موضوعية مسعود معرفة مسبقة لا تشاركها مع الشخصيات. ويتمتع القارئ أيضاً بمزجة إدراكه كيف أن حياة الشخصيات على وشك أن تتغير بشكل عميق (وأن العلاقة محكوم عليها بالفشل).

(1) مارك روثكو Mark Rothko رسام تجريدي أمريكي، يملأ لوحاته اللون الأحمر والأحمر الداكن والبرتقالي والأصفر. تستعير مسعود اسمه في وصف الغروب وكأنه أحد لوحاته. (الترجم)

(2) ملحن فرنسي (1879-1957) اشتهر بتطوير ألحان الأغاني الشعبية.

(3) «قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز» (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2006) ص. 75.

وبعبارة أخرى، أثّر أفق مانهاتن وموسيقى كانتالوب على دانييل وموراي، لكن مسعود (والقارئ) في وضع يسمح لهما بتفسير عواطف هذا المشهد في سياق ما هو وشيك الحدوث. وفي أحد المعاني الممكنة، فإن هذا يعكس فقط الظرف الزماني للشخصيات، لكنه أيضًا يدل على أن الأمر يعتمد على الواقع المشؤوم للهجمات الإرهابية. وهكذا، يستخدم سرد مسعود أحداث 11 سبتمبر ليكون بمثابة حافز للتحويل الجذري في روايتها. من ناحية أخرى، يبدو هذا واقعيًا، بالنسبة إلى دانييل وموراي وشخصيات الرواية الأخرى، حيث تعتبر أحداث 11 سبتمبر كارثة محلّية تمامًا تدخل بعنف على حياتهم الشخصية. ولكن هناك إشكالٌ أعمق في هذا، إن صحَّ التعبير، فإن 11 سبتمبر يكفي مسعود مؤنة إيجاد حافز التغيير في السرد، مما يُعطي روايتها ثقلًا قد لا يتحقق بالضرورة بطريقة أخرى. ومما زاد من تعقيد هذا الأمر في الفصل التالي - بعنوان «الصباح التالي»- الذي يستيقظ فيه موراي ودانييل في اليوم التالي في شقتها. وموراي هو أول من شاهد الهجمات فيقول: «انظري إلى هذا. هناك نار هائلة. إما أن تكون قنبلة أو شيء آخر». («أطفال الإمبراطور» 370). ودانييل كانت تشعر بأن ما يحدث خارج النافذة هو «التخمر»، فتفتح التلفزيون لتتأكد من حقيقة وتاريخية ما يحدث. («أطفال الإمبراطور» ص 371). ثم تُعاني من شعور بالارتباك، «كما لو كانوا في مانهاتن وفي أي مكان على هذا الكوكب في وقتٍ واحد». («أطفال الإمبراطور» 370). ثم تشعر دانييل بالارتباك لوجود الهجمات على الشاشة:

«صافرات الإنذار على الشاشة لها صدى مع صافرات الإنذار في الخارج، مع تأخر مزعج. كانت النغمة على التلفزيون أكثر احتمالاً وأكثر تطمينًا، لأنها كانت موجودة في صندوق صغير؛ لأنه على عكس صافرات الإنذار والصراخ والدوّي العميق في الخارج، يمكنك أن تتخيل، على الأقل، أنه باستطاعتك إيقاف كل شيء. ومن الأفضل لهما أن يواصلوا المشاهدة، لينغمسا في وهم أنه باستطاعتهم، لو اختارا، إيقاف الكارثة بأكملها». («أطفال الإمبراطور» 372)

ربما، تُشكّل مثل هذه التأملات جزءًا من أحد أكثر الخطابات المهيمنة المحيطة بأحداث 11 سبتمبر - رؤيتهم التلفازية/السينمائية مقابل الواقع المؤلم للأبراج المحترقة. وتشعر دانييل لوهلة بالهدوء تجاه الصور التلفزيونية، ولكن بينما يشاهدان الأحداث تتجلى أمامهما، يكشف موراي أنه يجب



أن يعود إلى زوجته أنابيل Annabel (فيحاول الاتصال بها ولكن بالطبع كل خطوط الاتصال مقطوعة). فيشعر موراي أنه لا خيار أمامه سوى العودة إليها. وعندما يغادر موراي، تُلقِي دانييل نظرةً إلى الشوارع وتُنظر إلى الناس الحائرين الذين يغطيهم الغبار، وبعضهم يبكي وهم ينجرفون في الطرق، والكثير منهم يشبهون اللاجئين في الحروب، أو هكذا تخيلُهم. («أطفال الإمبراطور» 373). ومن المهم الإشارة إلى أن أحداث 11 سبتمبر لم يُلْمَح لها صراحةً في النُص. فمسعود تعتمد مرةً أخرى اعتمادًا كبيرًا على معرفة القارئ بالتاريخ الحديث. في الواقع، إذا كان القارئ، لأي سبب من الأسباب، غير مُدركٍ لأحداث 11 سبتمبر (وهذا يبدو احتمالًا بعيدًا للغاية)، فإن المرء يتساءل عن نوع الشعور الذي ستُخِذُهُ هذه الفصول. وبالتالي فإن مسعود قادرةٌ على وصف ما يمكن أن يكون أداة سرد خيالي مع صور أيقونية محمّلة سلفًا بالدلالات:

«لقد شاهدت الطائرة الثانية مثل السهم اللامع، وانفجارها الجميل بشكل غريب في زرقة السماء، والدخان في كل مكان، ورأت الناس يقفزون من بعيد ذرات في السماء، وعرفت أنهم هكذا من التلفزيون فقط من فحص الواقع العظيم في الشاشة، وقد رأت المباني تنهاوى حتى صارت غبارًا...». («أطفال الإمبراطور» 373)

تُرَوِّد هذه الصور المحفزة مسعود بمفردات جاهزة من 11 سبتمبر والتي تجلب معاني للثقل الواقعي التاريخي إلى سرد خيالي. وبالتحديد، فإن استخدام مسعود لصورة «الطائرة الثانية» -التي يستخدمها آميس عنوانًا لمجموعة نصوصه- يؤكد على أنه بدلًا من وصف الأحداث بشكل مباشر من وجهة النظر الغير مدركة لشخصياتها، تستخدم مسعود مزيجًا من الإرهاس والاختزال الدلالي والمعرفة الأدبية التي لن تكون متاحة لها إذا كانت تكتب عن كارثة ضخمة مماثلة متخيلة كأداة مؤامرة تنبئ عليها روايتها.

تختتم مسعود هذين الفصلين بالعودة إلى «المرأة الإسبانية التي تغني الليلة الماضية». تشعر دانييل بالحزن لرحيل موراي وفتكة الهجمات نفسها: «لم يكن هناك شيء سوى الحزن، وهذا ما سيكون عليه الحال الآن ودائمًا» («أطفال الإمبراطور» 373). وبالتالي، ومن إحدى النواحي، فإن المآسي الشخصية هي شواهد للمعاناة الأوسع لن تأثروا بالهجمات<sup>(1)</sup>. على

(1) تعود دانييل بشكل معبر إلى سريرها بعد أن غادر موراي وبعد أن شاهدت لقطات الهجمات.

مستوى آخر، تقدم أحداث 11 سبتمبر، والتي لم يَتِمَّ ذكرها مطلقاً، «تطوراً للحبكة» مفاجئاً ومثيراً للصدمة في «أطفال الإمبراطور»، وهو تطور لم يكن من المحتمل أن يكون في خيال مسعود أو أي كاتب آخر تطوراً أفضل منه. فتسمح هذه الأساة لمسعود بشكل كبير بتعطيل روايتها الخاصة بإحضار قوة تاريخية حقيقية إلى النص. وفي الواقع، إذا كانت كلير مسعود قد قامت في الواقع بتخيّل حدث مماثل، فقد تتهم بأنها استخدمت أداة دخول «الإله على المسرح»<sup>(1)</sup> بشكلي مُبالغ فيه. هذا لا يعني أن استخدام مسعود لأحداث 11 سبتمبر هو أمر ساذج أو استغلالي، ولكنه يثير التساؤلات حول كيف يمكن استيعاب مثل هذا الحدث المؤلم في سياق واقعي. كما كتبت كاسيا بودي: «عندما تتخيّل كيف غيّرَت أحداث 11 سبتمبر حياة بعض الناس إلى الأبد، عادت [مسعود] إلى أدوات الحبكة بأسلوب الإثارة والابتذال لتصف «عالم جديد». (باختصار، عن الصحافة)»<sup>(2)</sup>.

يذهب ألفريد هيكلينج إلى أبعد من ذلك، بحجة أنه إلى جانب «أوجه القصور الصغيرة» الأخرى في الرواية، فإن مسعود «تلفت الانتباه إلى القضية الأكبر المتمثلة فيما إذا كانت أحداث 11 سبتمبر يمكن أن تُقرأ كمشهد سينمائي». يقول هيكلينج:

«غرقت مسعود مباشرة في الأحداث أثناء بثها في جميع أنحاء العالم، ولكن الملاحظات المستعملة مثل «الطائرة، السهم اللامع، وانفجارها، الجميل بشكل غريب في زرقة السماء»، تبدو أقل قراءة من الخيال الإدراكي، وأقرب مقارنةً بالإضافات غير الضرورية الأخرى إلى ركام الكلمات في الصحافة الوصفية التي تلت الحدث»<sup>(3)</sup>.

في الواقع، يبدو أن مسعود تُشير إلى نقطة أدبية أوسع حول استمرار فعالية الرواية الواقعية -على غرار تقاليد «تولستوي»- وقدرتها على إضفاء طابع درامي على الحياة العادية في واقع التاريخ. يوتي، على سبيل المثال،

(1) مصطلح أدبي *deus ex machina* في أصله هو أداة تستخدم في المسرح الإغريقي لدخول الممثلين الذين يلعبون دور الآلهة إلى المسرح، وفي الرواية أصبح أداة حبكة تستخدم لحل مشكلة مستعصية بشكل سريع ومفاجئ وبحدث غير متوقع. وهذا ما فعلته كلير مسعود بالضبط، لأنها كانت قد بدأت كتابة الرواية قبل أحداث 11 سبتمبر، ثم أقحمت الأحداث في سردها. (للترجم)

(2) كاسيا بودي Kasia Boddy: «الشعور والدينة»، انظر:

[www.telegraph.co.uk/culture/books/3655357/Sense-and-the-city.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3655357/Sense-and-the-city.html)

(تمت زيارة الموقع في 30 مارس 2009).

(3) ألفريد هيكلينج Alfred Heckling: «نقطة الانهيار»، انظر:

[www.guardian.co.uk/books/2006/sep/09/featuresreviews.guardianreview18](http://www.guardian.co.uk/books/2006/sep/09/featuresreviews.guardianreview18)

(تمت زيارة الموقع في 30 مارس 2009).

يقراً رواية «مَرَح لانهايا»<sup>(1)</sup> (1996) Infinite Jest لديفيد فوستر والس David Foster Wallace، وهي رواية ما بعد حداثية موصومة بالكثافة والصعوبة والنخبوية. ولقد اختارها إلى حدٍّ كبيرٍ بسبب الضجيج الثقافي المحيط بالنَّص باعتباره يقدم «تعريفًا لروح العصر» («أطفال الإمبراطور» 51)، ولكنه نَصٌّ مُشَوِّشٌ بسبب تعقيداته السردية وتبقى الرواية غير مكتملة<sup>(2)</sup>. لذا، تنأى رواية «أطفال الإمبراطور» بنفسها عن أمثال هذه «التجارب» المزعوم أنها تفاهة وأنانية، وتبحث في سردها عن الواقعية الصحافية. ولكن كما رأينا، لا يمكن لمسعود أن تُضيف أيَّ لغةٍ إلى الدلائل التي تمَّ تحديثها بالفعل في أحداث 11 سبتمبر وبسبب هذا يبدو ظهور الأحداث في نهاية الرواية انتهازيًا بعض الشيء. ولذا فالملاحظات عن التلفزيون والواقع تظهر مألوفة، وكذلك مجموعة الصور المحفزة. وعلى نحوٍ مماثلٍ، أصبح موضوع «البراءة» الذي حظفته «تجربة» الهجمات كليشيات مبتذلة، إلى حدٍّ كبيرٍ بسبب خطاب إدارة بوش.

لذلك إذا فشلت رواية «أطفال الإمبراطور» في استيعاب أحداث 11 سبتمبر -لأجل أن هناك «فائضا» من الواقع الذي يبدو أن الرواية تواجهه ولكن في الواقع الفعلي تباعد عن مواجهته مباشرة- ربما لأن هناك نقطة أكبر يجب توضيحها حول عجز النوع الواقعي بالكامل عن دمج الهجمات المرئية الفريدة والتاريخية بشكلٍ مكثفٍ. على الرغم من المحاكاة الساخرة التي قامت بها مسعود لديفيد فوستر والاس، يمكن للمرء أن يجادل بأن الصور المجازية لما بعد الحداثة يمكن أن تساعد المؤلف في التقاط الطبيعة المقلقة الغربية «المذهلة» لأحداث 11 سبتمبر. وتعلن «نوافذ على العالم» عن نفسها بأنها رواية «الواقعية المفرطة»<sup>(3)</sup> وتفرح بالألعاب، وما وراء

(1) رواية مشهورة ببنائها الغير تقليدي وبالأسلوب التحريبي حيث يعتمد النص على ملاحظات الحواشي والتذييل. وللؤلف هو روائي أمريكي وأستاذ جامعي درس الكتابة الإبداعية. انتشر عام 2008. (الترجم)

(2) بدأ بوني للتو قراءة «مَرَح لانهايا»: «أجزاء منها جعلته بضحك، لكنه لم يتمكن من تتبع الفرضية الأوسع، أو الحكمة (هل كانت هناك فرضية، أو حكمة؟). غالبًا ما واجه هذا الشيء، بطريقة أو بآخر في الروايات، ولكن مع هذه الرواية واجه ذلك فيها أكثر من غيرها» («أطفال الإمبراطور» 51). وفي وقت لاحق، عندما يخرج من اللز للسكر إلى نيويورك، غادر وترك وراءه تحديثًا رواية فوستر والاس، مع رواية «قوس قزح الجاذبية» (1973) Gravity's Rainbow لبينيتشون Pynchon («أطفال الإمبراطور» 90).

(3) كتب جان بودرياز «إن نهاية للشهد تجلب معها انهيار الواقع إلى الواقعية المفرطة، تكرار دقيق للواقع، وبفضل أن يكون ذلك من خلال وسيط انتاجي آخر معاد مثل الإعلان أو التصوير الفوتوغرافي. ومن خلال إعادة الانتاج من وسيط إلى آخر يصبح الحقيقي متقلبًا، يصبح قصة رمزية للموت، ولكنه أيضًا يستمد القوة من تدميره، ويصبح حقيقياً من أجل ذاته، وهو صنم الشيء للفقود الذي لم يعد موضوع التمثيل، ولكن يصبح الحقيقي هو نشوة التبرك وإبادة طقوسية لنفسه: أي الواقعية للفرطة.» مقتبس من نص «التبادل الرمزي للووت» Symbolic Exchange and Death في كتاب «النظرية الأدبية: مختارات» لجي. ريفكن و. م. رابن (أوكسفورد، بلاكويل، 1998) ص 497-496 وص 488-508.

الخيال، واليكتات، والمحاكاة الساخرة، والتأملات الفلسفية عن أهمية 11 سبتمبر. فبخلاف «أطفال الإمبراطور» أو روايات واقعية أخرى مثل «الحياة الطيبة» (2006) The Good Life لجي ماكينيرني<sup>(1)</sup> Jay McInerney، فتص بيقبيديه يركّز بشكل صريح على الهجمات: عنوان الرواية يأتي من اسم المطعم الذي كان في الطابق 107 من البرج الشمالي. وفي الواقع، سرد رواية بيقبيديه يقع جزئياً في المطعم صباح يوم 11 سبتمبر، ويتضمن مشاهد تشمل أشخاصاً محاضرين ويموتون في الدخان والحطام، وهذا سردٌ يُغَيِّر غير عاديٍّ للغاية وخارج مسار الصحافة وروايات الشهود.

وبالتالي فإن بيقبيديه، من خلال اعترافه الخاص، يخاطر بشكل هائل محتمل من خلال إدراج مثل هذه المشاهد. على الرغم من العديد من التحفظات النقدية - حيث يصف جوش لاسي هذه الأجزاء من الرواية بأنها «ردية ليس إلا»، ويجادل بأن «بيقبيديه غير قادر ببساطة على كتابة قصة تقليدية أو إنشاء شخصيات ذاتية مستقلة»<sup>(2)</sup> - وبيقبيديه يستخدم العديد من الأدوات من أجل تمثيل أحداث 11 سبتمبر وأيضاً ليتحدى باستمرار حقّه في القيام بذلك. فتستجوب «نوافذ على العالم» بشكل واعٍ ذاتها طوال الوقت، ولذا من المفيد وضع قائمة بالطرق التي تم بها الاستجواب عند بحث هذه التقنيات:

(1) تم بناء الرواية في فصول بعنوان بعد كل دقيقة تُفَرِّز، من الساعة 8.30 صباحاً وحتى 10.29 صباحاً<sup>(3)</sup>. لذا تبدأ الرواية قبل بست عشرة دقيقة من الهجوم الأول وتنتهي بعد دقيقة واحدة من انهيار البرج الشمالي.

(2) تتناوب هذه الفصول (هناك ستة استثناءات فقط) بين اثنين من الرواة:

(أ) بيقبيديه نفسه يكتب من منظور الحياة في باريس بعد سنة

(1) روائي وصحفي أمريكي معاصر، ورواية «الحياة الطيبة» عن 11 سبتمبر ولكنها تعتبر الجزء الثاني لروايته «سقوط التوتنج» التي صدرت في عام 1992. (الترجم)

(2) جوش لاسي Josh Lacey: «دقيقة بدقيقة»، انظر:

[www.guardian.co.uk/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview17](http://www.guardian.co.uk/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview17)

(تمت زيارة الموقع في 30 مارس 2009).

(3) تأثر بيقبيديه هنا بالمقالة الأولى «120 دقيقة: الكلمات الأخيرة في مركز التجارة»، التي نشرت في صحيفة نيويورك تايمز وكتبها جيم دواير وأريك ليبتون وكيفن فلين وجيمس غلانز وفريد فيسيندين، ثم تحولت إلى كتاب لتصبح «102 دقيقة: القصة غير للروية للصراع من أجل البقاء داخل البرجين التوأمين» (2005) لجيم دواير وكيفن فلين. تم استخدام هذه التقنية أيضاً في الفيلم الوثائقي «102 دقيقة التي غيّرت أمريكا» (2008) الذي أنتجته «قناة التاريخ» وعرض في يوم الاثنين 23 مارس 2009. تم إعداد هذا الفيلم حصراً بلفظات للهجمات مأخوذة من عدد كبير من مصادر تصوير لهواة ومحترفين.

واحدة من الهجمات. في سلسلة من المقالات التي تجمع بين السيرة الذاتية والفلسفة والنقد الثقافي والسخرية والاحتجاج وملاحظات شخصية. بيقبيديه (شخصية تلفزيونية مشهورة في فرنسا)<sup>(1)</sup> يكتب، بعد سنة واحدة من الهجمات، عن صعوبة الكتابة عن 11 سبتمبر. كما يجادل بأنه ملزم بالكتابة عن الموضوع ولا يزال يبحث في حياته الشخصية وفي أعقاب احتجاجات مايو 1968 وفي المجال الثقافي/السياسي/الاجتماعي في السبعينيات وفي العلاقات بين أمريكا وفرنسا وفي الفن والفنانين والمثقفين<sup>(2)</sup>.

(ب) تكون الشخصية ذات الوعي الذاتي، كارثيو يورستون Carthew Yorston، مع ولديه الصغيرين ديفيد وجيري، في مطعم «نوافذ على العالم» عندما ترتطم رحلة الخطوط الجوية الأمريكية رقم 11 في البرج الشمالي. فيصف كارثيو محاولاتهم للهروب من البرج المحترق بينما يتفكر أيضًا بعلاقته مع عارضة الملابس الداخلية، كانديس Candace (التي يُحاول بيقبيديه زيارتها عندما يكون في نيويورك: وهي أحد الروابط العديدة بين الأجزاء الخيالية وغير الخيالية في الرواية) ويتفكر في محنة أبنائه وذكريات حياته وتراثه الأمريكي.

(3) يستخدم بيقبيديه الصور الفوتوغرافية والعناوين الحقيقية بشكل واضح وأرقام الهواتف والقوائم والمراجع لحياته العامة والخاصة لجعل لفصوله مزيّنًا من المصادقية. كما أنه يستخدم عددًا من الابتكارات المطبوعة الأخرى مثل معارضة لاستبيان الهجرة، وقائمة اتّهام ذاتي بأسلوب زولا في «أنا أتهم»، وأقسام محررة بوضوح والفصل قبل الأخير حيث توجد الجمل على شكل بُشْبُة البرجين التوأمين (الوقت 10:28 تستخدم عموديًا لذكر بالشكل المميز للبرج الشمالي).

يمكننا أن نرى من هذه النظرة العامة للبيئة والمكونات الأساسية للرواية أن بيقبيديه يقوم بمخاطر جمالية وأخلاقية كبيرة. ويعترف المؤلف باستمرار

(1) بيقبيديه أحد للشاهير الإعلاميين والأدبيين في فرنسا ومن أهم رواياته، بخلاف «نوافذ على العالم»، «99 فرنك» (2000)، وهي تقدم نقد للمجتمع الدعائي والاستهلاكي مثل WOTW، وكانت رواية مثيرة للجدل وحفقت مبيعات كثيرة. وقد ظهر على نطاق واسع في التلفزيون الفرنسي مقدّمًا لبرنامج «العرض الكبير» Hyper Show (2002) وغيره من العديد من البرامج الأخرى.

(2) يجتمع بيقبيديه مع الروائي الفرنسي آلان روب-غريللي Alain Robbe-Grillet وزوجته في نيويورك، وزار معرضًا أقامه للنظر الثقافي بول فيريليو Paul Virilio (الذي كتب أيضًا «الأرض الصفر» 2002)، والنفي بنوي ديفيس Troy Davis، الناشط الاجتماعي ورئيس «مؤسسة المواطن العالمي».

بهذه المخاطر، وهو في الواقع يتنبأ بذكاء (قد يقول البعض بشكل مخادع) بأيّ اتهامات بالانكفاء على الذات أو السخرية أو النرجسية أو الابتذال أو الذوق السيئ أو الاستغلال من خلال إثارة هذه القضايا. ومن خلال القيام بذلك، يقدم بيقبيديه دفاعاً عن النفس قائماً بذاته وثابتاً عن طريق إجهاض تحفّظات القارئ. فيبدأ الكتاب، «أنت تعرف كيف تنتهي القصة: الجميع يموتون»، وبالتالي هنا اعتراف بأنّه لن يكون هناك قوس سرديّ تعويضيّ («نوافذ على العالم» 1). وبالمثل، في نهاية الرواية، يعلن بيقبيديه أنه عند «الاعتماد على أول هجوم واقعي مضخم، فإن النثر عندي يستمد منه قوة لا يمكن له التمتع بها بدونه. تستخدم هذه الرواية المأساة كعكاز» («نوافذ على العالم» 301). ويكتب أيضاً أن «هذا الشيء حدث، وأنه من المستحيل أن يُقَصَّ» («نوافذ على العالم» 9)، ويؤكد على حقيقة أنه «حتى لو تعمّقت في أعماق الرعب، سيبقى كتابي دائماً تحت سطح الأرض بـ 1350 قدماً». («نوافذ على العالم» 124). لذلك، تقدم رواية «نوافذ على العالم» من خلال هذه التعليقات تعليقاً خاصاً بها، مما يكشف في الوقت نفسه مجاهدتها للوصول إلى الواقعية. ويصّف ستيفن ميتكالف Steven Metcalf بيقبيديه بما يلي:

«اختر نعثك المفضل المناهض للفرنسية، وقم برميهِ على فريديريك بيقبيديه، والأرجح أنه سيلتصق به. بيقبيديه يتظاهر بالأخلاق، وما هو إلا هيبستر hipster عديمي، كلب دعاية، وغد، مغفل، منسّق معجب بذاته، مُهلّ كأي أكثر الكليشيهات مللاً، مثقف مشهور يمل من الكليشيهات المُبلّة»<sup>(1)</sup>.

ويؤظر بيقبيديه قَصَّة الخيالية -التي تخاطر بالعاطفة، بل تخاطر بالذوق السيئ- من خلال تذكير القارئ بهواجسه وشهواته وإخفاقاته. وهذا يجعل الرواية تبدو مغلقة بإحكام تقريباً، وبالتالي مقاومة للنقد.

الفصول المكتوبة من منظور كارتبو لها نفس الوعي بالذات على الرغم من «الواقعية الدقيقة». وكما رأينا خلال هذه الدراسة، كانت أوصاف الأحداث داخل الأبراج نادرة، والفصل الأخير من «الرجل الهاوي» هو استثناء آخر. فقد قاومت الغالبية العظمى من التمثيلات الإلحاح، إن

(1) ستيفن ميتكالف، «الحيلة الفرنسية» French Twist انظر:

[www.query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D05E1DF173EF934A25757C0A9639C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1](http://www.query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D05E1DF173EF934A25757C0A9639C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1)

(تمت زيارة الموقع في 30 مارس 2009).

صَحَّ التعبير، على «الدخول» إلى الأبراج للحترقة. وقد يكون هذا بسبب عوامل معيَّنة: الذوق -الإحساس بأن تجارب الناس داخل الأبراج، سواء الضحايا الذين لقوا حتفهم أو الأشخاص الذين نجوا، مقدَّسة وأن التخيل بالضرورة يسيء أو يفسد التجارب المؤلة الحقيقية؛ والاستحالة -بمعنى أن هذه التجارب «لا يمكن تصوُّرها» وبالتالي فهي غير متاحة للغة أو الكلمة المكتوبة. بمعنى، يحترم هذا «الصمت» أولئك الذين ماتوا وأولئك الذين هربوا بنشَقِّ الأنفُس ويكرم حياتهم وتجاربهم من خلال المقابلات والشهادات الفردية. وأصبح دور «الشاهد الوجودي» مُهمًّا بشكلٍ متزايدٍ في كتابة التاريخ، وهو أمرٌ ربَّما سرَّعَهُ ما حدث في المحرقة ومحاكمات جرائم الحرب اللاحقة التي أُدينَ فيها الكثير من النازيين، وذلك بفضل شهادة الشهود المسجَّلة. كان هذا صحيحًا أيضًا في أعقاب أحداث 11 سبتمبر، حيث كانت شهادة الناجين مهمة ثقافيًا وسياسيًا<sup>(1)</sup>. وبالفعل، تم استخدام أصوات الشهود والناجين في محاكمة زكريا موسوي<sup>(2)</sup>، أحد المتآمرين في أحداث 11 سبتمبر الذين حُكِمَ عليهم بالسجن المؤبد في عام 2006.

في مثل هذا السياق، كما يدرك بيقبيده تماقا، فإن المشاكل المحتملة للروائيين (والفرنسي منهم) في تخيُّل التجربة داخل الأبراج كثيرة ومتنوعة ومعقدة. وهو يعترف باعتماده على روايات شهود العيان<sup>(3)</sup>، على وجه الخصوص المقال الأصلي الذي كان أساسًا للكتاب الكامل اللاحق «102 دقيقة: قصة لا توصف من الصراع من أجل النجاة داخل البرجين» (2005). وبالتالي، فعلى أحد المستويات، فإن الرواية الخيالية لكارتيو وأبنائه مدينة كثيرًا للسجل التاريخي الفعلي. ومن المهم أن نلاحظ أن كارتيو يتحدث «من وراء القبر» -نُشِبَهُ نفسه بـ«ليستر بورنهام» Lester Burnham، البطل الرئيسي في فيلم «الجمال الأمريكي»<sup>(4)</sup> American

(1) هناك عدد كبير من للجموعات والجموعات للنشأة اللعنية بشهادة الناجين وشهود العيان. ومنها: [www.survivorsnet.org/programs/bearing\\_witness.htm](http://www.survivorsnet.org/programs/bearing_witness.htm); [www.11-sept.org/survivors.html](http://www.11-sept.org/survivors.html); [www.sept11memories.org/wiki/In\\_Memoriám](http://www.sept11memories.org/wiki/In_Memoriám); [www.voicesofsept11.org/dev/index.php](http://www.voicesofsept11.org/dev/index.php)

(2) انظر:

[www.vaed.uscourts.gov/notablecases/moussaoui/exhibits](http://www.vaed.uscourts.gov/notablecases/moussaoui/exhibits)

(3) الكشف عن الشهادة لللفقة لشهادة تانيا هيد Tania Head، التي زعمت أنها نجت من 11 سبتمبر بالهروب من الطابق الثامن والسبعين من البرج الجنوبي. لنجد من للعلوم حول هذه القصة، راجع:

[www.nytimes.com/2007/09/27/nyregion/27survivor.html?ref=todayspaper](http://www.nytimes.com/2007/09/27/nyregion/27survivor.html?ref=todayspaper)

هناك أيضًا فيلم وثائقي من القناة الرابعة حول حياة تانيا هيد بعنوان «منزلة 11 سبتمبر» The September 11 Faker الذي تم عرضه في 11 سبتمبر 2008.

(4) فيلم أمريكي مشهور من بطولة كيفن سبيسي. الفيلم يعالج الكثير من اللواضيع للحلية في للاجتمع الأمريكي وقد حصد العديد من الجوائز. (للتزجم)

Beauty لسام مينديز (1999)- وأنه ينظر إلى الورا إلى ما شاهده ببصيرة بعد وفاته وحزنه وحق سخريته. وتسمح عناصر ما وراء النص الواعية بالذات لبيقيديته بإنتاج شخصية خيالية (تبدو أحياناً غير معقولة) تعيش في لحظة تاريخية في الوقت الفعلي. ولكن، بالطبع، يتم فهم هذا الواقع دائماً ضمن علامات التنصيص الخيالية ورواية بيقيديته عن شخصيات حقيقية تحت غطاء التنكر<sup>(1)</sup> roman a clef. وهناك لحظات يتواصل فيها المؤلف وكارتيو مباشرة مع بعضهما البعض ويتحدثان إلى القارئ. بالفعل، من الصعب في بعض الأحيان التأكد من هو المتحدث؛ حيث يندمج الصوتان في بعض الأحيان ويتبادلان المواقف والرؤى المتشابهة، بل ويرتبطان تاريخياً<sup>(2)</sup>.

وبالتالي، بتقاسم كارتيو وبيقيديته شعوراً بالإدراك المتأخر ويتشاركان في سياق «مفاجأة» الهجمات. وفي الروايات الواقعية التي نظرنا فيها، نجد أن تكرار «هزة» وصول الطائرات يحاكي التجربة الفعلية للهجمات نفسها. لكن يقتصر مع هذا الوعي بالذات -مكانة الرواية المريحة كخيال يعكس الذات- مشاهد من الواقعية تعتمد اعتماداً كبيراً على المعرفة المكتسبة من شهادة الشهود/الناجين. يهاتف كارتيو زوجته المنفصلة عنه؛ ويحاول هو وأبنائه الفرار عن طريق السلاالم ولكن المدخل إلى السلاالم مسدود؛ يشاهد الناس يحترقون بتأثير شديد ويتحمل الحرارة الشديدة والدخان والرائحة الكريهة؛ هناك يأش جماعي متزايد لأن الأبراج تحترق ويصبح موضعه خطيراً للغاية؛ يشاهد كارتيو أشخاصاً يقفزون من الأبراج. تأتي هذه الأوصاف مباشرة من تقارير الشهود الفعلية، وبالتالي تزود «نوافذ على العالم» بطبقة أخرى من الواقعية جنباً إلى جنب مع ملاحظات بيقيديته المعترفة والصريحة. ويذهب إلى أبعد الحدود لإثبات الأصالة في فصوله التي تحقق غرضاً مزدوجاً: للتأكيد على الخيال الجوهري لأقسام كارتيو، مع التأكيد أيضاً على أن مثل هذه التجارب قد حدثت<sup>(3)</sup>.

(1) رواية تكون أحداثها وشخصياتها حقيقة ولكن تظهر الشخصيات فيها بأسماء تنكرية وخيالية. (المترجم)

(2) في الساعة «9:49» يكتب بيقيديته: «في مطعم «النوافذ»، قام عدد قليل من الناجين المتبقين بغناء أغنية إيرفينغ برلين Irving Berlin «قليلبارك الله أمريكا» (1939) God Bless America» «نوافذ على العالم» ص 239. أولاً، من غير الواضح ما إذا كان هذا ينسب إلى كارتيو أو بيقيديته. ثانياً، حق الآن، لم أتمكن من العثور على إشارة تاريخية إلى هذا الحدث. إذا كان هذا صحيحاً، فقد يفترض المرء أن هذا الخبر سيكون له تأثير أكبر مما يبدو. وإذا كان ناتجاً عن خيال بيقيديته العاطفي نوعاً ما، فيجب على المرء أن يكون له موقف من هذا.

(3) لاسي، انظر:

[www.guardian.co.uk/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview17](http://www.guardian.co.uk/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview17)

(تمت زيارة الموقع في 30 مارس 2009).



في هذا الصدد، تستخدم «نوافذ على العالم» تقنيات أدب ما بعد الحداثة (والتقنيات الفلسفية) للتأكيد على الواقع المؤلم للهجمات. ولكن، كما جادل بعض النقاد، فإن بيقبيديه على الرغم من المظاهر، ينتهي أخيرًا «بإساحة النظر» عن الرعب الكامل لما حدث داخل الأبراج. ف«الحقيقي» الذي يصفه بيقبيديه داخل مركز التجارة العالمي -والذي يعتمد عليه من الشهادات المتاحة- يعاني من عاطفية غير متوقعة ونقمة مفاجئة بنفسه القدر. ويكتب جوش لاسي: «لكن إذا كنت ستحاول كتابة غير القابل للكتابة [كذا في النص الأصلي]، فلماذا تستسلم في اللحظة الحاسمة؟». ويقول: «لقد اختار بيقبيديه إمعان النظر في الهاوية، ثم أغمض عينيه». ولذا فالإتهام هنا هو أن بيقبيديه يتعد عن مواجهة الصدمة الكاملة لمحنة الضحايا، على الرغم من تعليقاته الواسعة الساخرة بالذات والبهجة لها وذات النبرة البطولية عن المهمة «المستحيلة» والمسببة ومن المحتمل أن تكون متبلدة الإحساس. وكما هو مألوف من الرواية، وعطفاً على ما ظهر حتى الآن، يُنبّه بيقبيديه القارئ إلى هذه الحقيقة بالذات. من خلال صوت كارتيو، يكتب بيقبيديه عن «تلفزيون الفضائح» («نوافذ على العالم» 265) وجنبه التام في رفض تغطية الواقع:

«ماذا؟ هذه المذبحة البشرية الدموية مثيره للاشمئزاز؟ إن الواقع هو المثير للاشمئزاز وهو الذي يرفض النظر إليها، بل أكثر من ذلك. لماذا لم تشاهد أي صور لأزجلينا وأذرعنا المبتورة، أو جذوعنا المقطوعة، أحشائنا المبقورة؟ لماذا ذهب الموتى دون أن يراهم أحد؟ لم يكن هذا من بعض قواعد الممارسة الأخلاقية، بل كانت رقابة ذاتية، وربما مجرد رقابة». («نوافذ على العالم» 266)

ويضيف -على الرغم من أنه من الواضح إلى حد ما أن هذا الذي يتحدث هو بيقبيديه: «يجب أن يكون لدى الناس الشجاعة للنظر إلينا، تمامًا كما نجر أنفسنا على مشاهدة الصور في فيلم «ليل وضباب» Nuit et Brouillard». («نوافذ على العالم» 266)<sup>(1)</sup>.

بتعامل بيقبيديه بقوة مع القضية المركزية التي تشكّل روايته -وتشكّل كيفية إمكان الكتابة عن الهجمات- حيث تقترب دقائق الفصول من انهيار

(1) فيلم «ليل وضباب» (1955) من إخراج آلان رونييه Alain Resnais. وهو فيلم وثائقي مدته 32 دقيقة يتكون من لقطات من عدة معسكرات اعتقال في بولندا. يتبع بيقبيديه هذه الإشارة للمحرقة بالتلميح إلى مخرج فيلم «الحرق» Shoah (1985): «يقول كلود لاتزمان إن «الحرق» لغز: 11 سبتمبر هو أيضًا كذلك» («نوافذ على العالم» ص 267-268).

## البرج الشمالي. فيكتب:

«من هنا، يمكننا أن نخترق ما لا يوصف، الذي لا يمكن التعبير عنه. يرجى غُذر سوء استخدامنا للحذف. لقد حذفت الأوصاف الرهيبة. لم أفعل ذلك بدافع اللياقة، ولا احترامي للضحايا لأنني أعتقد أن وصف معاناتهم البطيئة، ومحتهم، هو أيضًا علامة على الاحترام. لقد قمت بحذفها لأنه، في رأيي، من الرُّوع جدًا أن تسمح لنفسك بتخيُّل ما حدث لهم». («نوافذ على العالم» 276)

هنا يكشف بيقبيديه أنه يتراجع الآن عن قناعاته وأن قراره بعدم تضمين أوصاف صريحة ليس بدافع أخلاقي بقدر ما هو دراماتيكي: إنه يريد من القارئ أن يتخيل، أو بالأحرى إعادة تخيُّل ما اختار «تحريره بالحذف»<sup>(1)</sup>. الحذف الذي يُشير إليه حدث في الفصول اللاحقة:

«لقد شاهدتُ الروحانيات تمرّ بنا ونحن نحترق».

(حذف الفقرة). («نوافذ على العالم» 277)

«في مطعم نوافذ على العالم، اختنق العملاء بالغاز واحترقوا وتحولوا إلى رماد. نحن مدينون لهم، ومدينون أيضًا لآخرين كُثر غيرهم، بواجب الذكرى».

(حذف الصفحة) («نوافذ على العالم» 278)

[وبعد أن يقفز كارتينو وجيري]

نحن الثلاثة كنا طائر العنقاء المحترق الذي سينهض من رماده. العنقاء ليست فقط في ولاية أريزونا<sup>(2)</sup>.

(حذف الصفحة) («نوافذ على العالم» 306)

في أحد الجوانب المهمة، لا يستطيع بيقبيديه وصف المشاهد في داخل مطعم «نوافذ على العالم» لأنه لم يكن هناك ناجون من الطابق 107، وبالتالي يمكن استخراج الدليل الوحيد المتبقي من مكالمات هانفية أجريت من المطعم. بمعنى ما، تُعدُّ هذه التعديلات الواضحة مجرد خدعة أدبية أخرى - يُشير بيقبيديه إلى أنه كتب هذه الأقسام وقام بحذفها بحماس من

(1) هنا مشابه للشاشة للتعمة مع للوسيقى التصويرية للهجمات التي اختارها مايكل مور في فيلم «فهرنهايت 11 سبتمبر» (2004).

(2) عاصمة ولاية أريزونا هي مدينة «فينكس» التي تعني طائر العنقاء الأسطوري. (للترجم)

النّص الرئيسي للرواية. ويمكن القول إن السيناريو الأكثر ترجيحًا هو أن هذه المشاهد «الخاضعة للرقابة» تُستخدم للإشارة إلى الواقع «الذي لا يوصف» الذي اعترف به بيقبيديه في ثنایا الرواية: «حدث هذا الأمر، ومن المستحيل أن يُزوّى» («نوافذ على العالم» 9).

في الفصل «24: 10» كتب بيقبيديه:

«أنا حقًا لا أعرف لماذا كتب هذا الكتاب. ربما لأنني لم أستطع رؤية النقطة المتعلقة بالتحدث عن أي شيء آخر. ماذا هناك ليكتب؟ الموضوعات الوحيدة المثيرة للاهتمام هي تلك التي من المحرمات. يجب أن نكتب الممنوع. الأدب الفرنسي عبارة عن تاريخ طويل من العصيان. في الوقت الحاضر، يجب أن تتطرق الكتب للأمور التي لا يقدر عليها التلفزيون. حيث تُظهر الكتب غير المرئي، وتحدث عما لا يوصف. قد يكون ذلك مستحيلًا، لكن هذا هو سبب وجود الكتابة. إن الأدب «مهمة مستحيلة». («نوافذ على العالم» 301)

في رواية مفعمة بالمفارقات، ربما يكون هذا هو الأكثر أهمية -ومن المؤكد أن بيقبيديه يسخر هنا. إن رغبة الروائي هي «التحدث عما لا يمكن وصفه» وتعتمد مواجهة المحظورات بينما ندرك من ناحية أخرى «استحالة» القيام بذلك. وهذا هو العامل الذي يُحدّد النصوص الأدبية والصحفية التي نظرنا إليها في هذه الدراسة -وهي تتركز حول قدرة الكتاب على تمثيل الرؤية «المذهلة» للهجمات من خلال اللغة. وربما يمكن فهم هذا بإيجاز من خلال عبارات الذهول الشائعة المرتبطة بأحداث 11 سبتمبر: «لم أستطع تصديق عيني»؛ «بخونني التعبير، تخونني الكلمات»؛ «لا يمكنني وضع ما رأيت في كلمات»؛ «كان الأمر يتجاوز الكلمات»، وما إلى ذلك. فهناك شعور عميق بأن أحداث 11 سبتمبر -أو بتعبير أدق المجاز المرسل في اللقطات المصوّرة للهجمات على البرجين- تمثل نفسها «كوثائقي» عن الهجمات، باعتبارها لقطات إخبارية، وأن 11 سبتمبر هو الصورة والتمثيل. إذا كان الأمر كذلك، بطبيعة الحال، فإن الحاجة أو الدافع لإعادة الوصف سواء في اللغة أو في الصورة أو في مزيج من الاثنين هي مشكلة مؤكدة، بل يمكن للمرء أن يقول إنها أزمة. وتذكر رواية بيقبيديه بشكل انعكاسي هذه الأزمة، وهو يعترف بشكل غير مباشر أنه فشل أيضًا (وفي الوقت نفسه هو يُثمن فشله).

يلمح فرانك فوريدي Frank Furedi إلى هذه الأزمة في «دعوة إلى

**الإرهاب: الإمبراطورية المتوسعة في المجهول** (2007). فيكتب: «إننا نفتقر إلى الأدوات المفاهيمية التي يمكننا من خلالها فهم الأبعاد الجديدة غير المسبوقة والمعقدة لظاهرة محيرة [الإرهاب]»<sup>(1)</sup>. وهو يقتبس أولريخ بيك Ulrich Beck الذي وصف الحادي عشر من سبتمبر بأنه يقف نياحةً عن «الانهيار التام للغة»<sup>(2)</sup> ويمضي إلى القول:

«إذا كنا في الواقع نفتقر إلى لغة لتفسير الواقع المعاصر، فسيترتب على ذلك عواقب تتجاوز الصعوبات اللغوية. فاللغة هي أهم مصدر للمعنى الرمزي في الحياة اليومية. وإذا كنا حقاً نفتقر لهذه الكلمات، فستكون له تداعيات خطيرة على قدرتنا على تفسير التجربة كمجتمع»<sup>(3)</sup>.

الآثار المترتبة على هذه الأفكار هي أن كارثة الحادي عشر من سبتمبر بآثارها العالمي اللاحق ساهمت في تجاوز اللغة المعاصرة من خلال سرعة وصعوبة صورها المؤلة. ومن المفيد استحضار الاستعارة التي استخدمها سدرا ديكوفين إزرأحي<sup>(4)</sup> التي، بعد ليوتارد<sup>(5)</sup>، كتبت عن الهولوكوست وكأنها زلزال. كما يوضح إرنست فان ألفن: «كتبت إزرأحي لقد أصبح أوشفتز استعارةً للزلزال الذي دمّر ليس الناس والمباني فحسب، ولكن أيضاً أصبح «المقياس» الذي يمكن من خلاله قياس الدمار»<sup>(6)</sup>.

إذا تمكنا، للحظة، من الاستعاضة عن «أوشفتز»<sup>(7)</sup> بعبارة «11 سبتمبر» يمكننا أن نرى الهجمات كنوع مماثل من «الزلازل» الذي أدى إلى «انهيار كامل للغات» كما وصف بيك. وبالتالي، فإن اللغة التقليدية، أو لغة ما قبل 11 سبتمبر، غير قادرة تماماً على وصف التمرّق العميق الذي تحاول تمثيله. ويوضح فان ألفن هذه النقطة:

(1) فرانك فوريبي، Invitation to Terror: The Expanding Empire to the Unknown (لندن: كيننوم، 2007)، ص. 78.

(2) للرجع السابق.

(3) للرجع السابق.

(4) Sidra DeKoven Ezrahi أستاذة الأدب للقارن متخصصة في أدب الهولوكوست. (لترجم)

(5) جان-فرانسوا ليوتارد الفيلسوف الفرنسي والنظر الأدبي الشهير. (لترجم)

(6) إرنست فان ألفن Ernst Van Alphen، «التقطت بالصور بصمات بصرية في شهادات الهولوكوست» في كتاب «صورة وذكرى: التمثيل والهولوكوست» Image and Remembrance: Representation and the Holocaust للمحررين س. هورنستين S. Hornstein وف. يكوبيو F. Jacobowitz (إنديانا: إنديانا مطبعة الجامعة، 2003)، ص. 110 (113 - 97).

(7) ومن للؤكد أن هذا لا يعني ضمناً أي نوع من التكافؤ الأخلاقي بين أوشفتز و11 سبتمبر: أحدهما هو الإبادة الجماعية، والآخر هجوم إرهابي. لذا ربما يكون من المفيد أن ننظر إلى كل من اللحظات المؤلة في التاريخ التي كان لها تأثير هائل على العالم.

«يؤدي تدمير القدرة على قياس نتائج الدمار إلى غموض أوشفتز الأساسي باعتباره موقعًا وحدثًا تاريخيًا، فضلاً عن كونه رمزًا: فهو ساكن غموض قوّته الدلالية إلى الأبد، ولا يمكن أن يكون أوشفتز أبدًا أكثر من رمز لما لم يُغذ من الممكن أن يُرمز له. لأننا فقدنا القياس الذي نقرر به ما هو رمز أوشفتز»<sup>(1)</sup>.

إلى حدّ ما، هذا ما تتعاطى معه رواية بيقبيديه بوعي ذاتي وبصعوبة: أن هذا الأدب الجديد، «أدب الإرهاب»، لا بد من بنائه من أجل تمثيل 11 سبتمبر، لأن أحداث 11 سبتمبر قد دمّرت الخطابات السابقة التي ربما كانت تُستخدم للحديث عنه. وفي السياق الأدبي، هذا هو القلق الذي يحيط بالخطية والتماشك السردي للرواية الواقعية في مقابل مجاز ما بعد الحداثة من التكسر والتهجين والانعكاسية الذاتية والسخرية والمعارضة الأدبية والإفراط في الواقعية. وإذا كانت الهجمات على الأبراج التجارية بمثابة «موقع تاريخي» و«رمز»، وإذا كان هناك حاجة لشاعرية لفهم «قوة الإشارة»، فهل تساهم «نوافذ على العالم» في هذه المهمة؟ وأيضًا، نظرًا لأن بيقبيديه يدرك تمام الإدراك أن «رمزية» 11 سبتمبر لا تزال غامضة، فما الذي يمكن «قوله» حول الحدث ولم يكن قد «قيل» بالفعل؟!

تشير العناصر الواعية بالذات والماوراء خيالية للرواية -ربما- لطريقة يمكن من خلالها التحدّث عن ضخامة 11 سبتمبر<sup>(2)</sup>. في بعض النواحي، تشير هذه الاستراتيجية إلى ردود الفعل الصحفية الأولى من جانب ماكيون ودليلو وأميس التي تمّ النظر إليها في المقدمة. فتتم الاستجابة الفردية والمحلية والشخصية لـ «الرمزية» مع تقدير أوسع للدلالة التاريخية للهجمات. ولا يُخفي بيقبيديه دوافعه الغامضة إلى حدّ كبير ويُظهر نفسه في كثير من الأحيان في شكل غير مبهج للغاية، لكنه يُظهر أيضًا كيف أن «الغالبية العظمى» من الناس «لهم تجربة مع الهجمات» من خلال الصور التلفزيونية. بمعنى ما، تستكشف الرواية الثقافة الشعبية الوسيطة التي تُهين على حياة الكثرين -يتخيل أبناء كارتو بانتظام أنهم في فيلم، وأن أباهم سيكشف عن نفسه ليكون بطلًا خارقًا («نوافذ على العالم» 138-139). وبيقبيديه ضليغ في الثقافة الأمريكية الشعبية -في وقت ما يذكر المفضّلين عنده من الكتاب الأمريكيين والموسيقيين ومخرجي الأفلام («نوافذ

(1) فان آلفن (2003)، ص. 110.

(2) الرواية للصورة «في ظل أبراج اختفت» لآرت شبيقلمان (لندن: دار فاكنج، 2004) تمرّج القضايا الشخصية المكتفة بالقضايا التاريخية/السياسية بطرق مشابهة لروايته السابقة «ماوس» Maus (1991).

على العالم» 17)- وبدلًا بناءً وشكلًا «نوافذ على العالم» أنهما تمثيلٌ دقيقٌ إلى حدٍّ ما لكيفية ردة فعل شخص ضليع بوسائل الإعلام والثقافة البصرية المعاصرة تجاه 11 سبتمبر. وفي هذا الصدد، فإن الطريقة الوحيدة لإدراك حقيقة الهجمات هي التخيل بوعي ذاتيٍّ للشخصيات التي كان من الممكن أن تكون موجودة في الأبراج في 11 سبتمبر مع استمرار في لفّ الانتباه إلى هذه الخدعة السردية ولكن مع التزام -في المخمل- بالوثيقة التاريخية.

ويشير بيقبيديه فيما يتعلّق بما يمكن قوله عن أحداث 11 سبتمبر، بأن الحدث نفسه لم يكن له دلالة بالفعل، على الرغم من إدراكه لفشله في إضافة أي شيء جديد إلى مجموع المعرفة فإن ضخامة «المشهد» تتطلب أن يكتب عنه بطريقة أو بأخرى. ويمكن استخدام مشهد معين في الرواية لاستكشاف ما يقوله بيقبيديه وكيف يتطابق عدم وضوح الحقيقة والخيال مع الجوانب الحقيقية والرمزية لأحداث 11 سبتمبر. وبالتدرّج، يتحرك بيقبيديه جسديًا بقرب من «الأرض الصفر»، وبينما هو يفعل ذلك، هنالك شعور اختلاط تدريجي بين المؤلف وكارتينو. في بعض الأحيان يكون من الصعب على الفور معرفة من يروي السرد. ففي الفصل «9:35»، يكون السرد موضوعيًا في البداية حيث يلاحظ الراوي شخصًا، من الأشخاص المحاصرين، اسمه جيفري وهو يساعد زملاءه في الخروج من المطعم، وهو أيضًا يبلل المناديل الورقية من ماء المزهريات، وينزع الستائر للتلوّيح بها من خلال النوافذ المكسورة. وفي الفقرة الثانية، (على الصفحات المقابلة، كل فقرة عبارة عن كتلة واحدة -للدلالة على الأبراج) ثم يقرّر جيفري القفز. ويمسك بالستارة على أمل كبير في أنها ستساعده على القفز كأنها مظلة إلى بر الأمان، لكن تشتعل النار بالستارة، فيسقط جيفري إلى حثفه.. وبالتالي هذا يعيد للذكرى ربما واحدة من أكثر الصور المحظورة من 11 سبتمبر، حيث يقفز أناس من الأبراج.

يتغير منظور الكتابة إلى بيقبيديه نفسه عندما يكتب:

«كنت أتمنى أن أكون قادرًا على القول إنه نجا، لكن الناس كانوا ببساطة سينتقدوني للسبب نفسه الذي انتقدوا سبيلبرق<sup>(1)</sup> عندما قرر أن يتدفق الماء من الفوهات في غرف الغاز<sup>(2)</sup>. فلم يهبط جيفري برقة

(1) ستيفن سبيلبرق Spielberg للخرج الأمريكي الشهير صاحب الأفلام الشهيرة ومنها «إنقاذ الجندي رابين» و«أمستاد» و«إمبراطورية الشمس» و«لينكولن»، واللقطة التي ذكرت هي من فيلم «قائمة شيندلر» الذي يحكي قصة الهولوكوست. (الترجم)

(2) لزيد من المناقشة حول هذه الجزئية، انظر مايكل روثبرق Michael Rothberg، «الواقعية الصادمة:

على أصابع قدميه. في غضون ثوانٍ أصبحت قطعة قُمَاشيه البائسة شعلَةً من نار. حرفيًا، انفجر جيفري في الساحة، مما أسفر عن مقتل رجل إطفاء وامرأة كان ينقذها رجل الإطفاء. وصل خبر وفاة جيفري لزوجته عن طريق صديقه. واكتشفت أنه كان ثنائي الجنس وأنه تُوفِّي من فوره. إذا كنتَ أَمَلُ أن أخبر قصصًا ساحرة، فإنني قد اخترت الموضوع الخاطئ». («نوافذ على العالم» 207)

في الصورة المصغّرة، تلتقط هذه الفقرة جوهر أدبيات بيقبيديه في أحداث 11 سبتمبر، وتشير إلى الطرق التي تقوم بها «نوافذ على العالم» بالإشارات إلى معرفة جديدة عن الهجمات (وإن كانت معرفة ذات طبيعة إشكالية بالتأكيد). ويسلّط بيقبيديه الضوء على ما هو مذكور وما هو الواقع من خلال تحديدها بوضوح، ولكن أيضًا يطمس هذه الفروق بشكل متعمّد أيضًا. فجيفري يبدأ الفقرة كشخصية خيالية. ثم يدخل في عالم الواقع كأحد الأشخاص الذين قفزوا أو هُوا من الأبراج؛ ثم يموت كشخصية خيالية مرة أخرى. وتدلّ العملية على سخرية قاسية تبدو خيالية في نفس الوقت<sup>(1)</sup> ومع ذلك، هي أيضًا قصة مألوفة في خطاب 11 سبتمبر (الخط، والصدفة والمفارقة القائمة). ويضيف بيقبيديه طبقة نصيّة أخرى عندما يُلِمح إلى فيلم «قائمة شيندلر» لسبيلبرق (1993) وأساليبه الخيالية المثيرة للجدل فيما يتعلق بتمثيل غُزف الغاز. هذا مخادع، كما هو الحال مع العديد من المجالات الأخرى في الرواية. ويقترح بيقبيديه أنه لا يقوم بتطهير الحقيقة لأن سبيلبرق، بحسب بعض الأوساط، مثمّن بالقيام بهذا أيضًا. ففي الفيلم، تقوم النساء بقص شعورهن ثم يُرسلن إلى غُزف الاستحمام -ويُعوّل الفيلم على معرفة الجمهور فيتمّ تنقيح تسلسل الأحداث بشكلٍ مثير لجذب التشويق. ويتم أخذنا أولاً إلى غرف الاستحمام مع السجناء الآخرين ثم، كما يَصِف مايكل روثبرق «يُغلق الباب بقوة، تظهر الكاميرا من خلال فتحة الباب، مما يشير إلى وضعية رؤية مختلفة تمامًا»<sup>(2)</sup>. ويكمل روثبرق:

مطالب تمثيل الهولوكوست» (مينيابوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا، 2000)، ص 222 - 247، وانظر على وجه الخصوص صفحتي 237-238. انظر أيضًا كتاب دانيال ر. شوارز Daniel R. Swartz، «تخيّل الهولوكوست» (باسينجستوك: دار ماكميلان، 1999)، ص 209-235.

(1) ربما من المتوقع أن يكون هناك الكثير من التعليقات على الإنترنت فيما يتعلق بـ «الأدلة» القصصية إلى حدّ كبير للأشخاص الذين قفزوا من الأبراج وتسببوا بإصابة أو قتل أشخاص على الأرض. والكثير من هذا يبقَى على مستوى الإشاعات والقبل والقال بنحو يمكن التنبؤ به. ومع ذلك، ربما تأثّر بيقبيديه بقصة القسيس المثلّي ورجل الشرطة في نيويورك ميشيل ف. جاج Mychal F. Judge الذي توفي على الأرض عندما انهار برج الجنوبي. فهناك عدّد من الشائعات في الإنترنت حول وفاته ولكن يبدو أن الحطام للتساقط قد قتلته، وليس الجسد الهاوي. (دواير Dwyer وفلين Flynn (2005)، ص 215 و242).

(2) روثبرق (2000)، ص. 237.

«ثم تعود الكاميرا إلى غرفة الاستحمام وتنقل بين زاوية نظر ضيقة وزوايا أكثر موضوعية، حيث ترتفع الموسيقى وتمنح النساء في النهاية راحة من الموت. وتشير حركة الكاميرا من الداخل والخارج ومن الأعلى والأسفل في مشهد الموت إلى الرغبات المتعارضة «للمشاهدة» داخل مساحة مستحيلة ولتُبْعِد الفيلم عما تمّ اعتباره غير قابلٍ للتمثيل اجتماعيًا»<sup>(1)</sup>.

ويعمل تسلسل الأحداث عند بيقبيديه بشكلٍ مشابه. فالموضوعية الأولى -هذه هي المشاهد التي يتعذّر على كارتيو مشاهدتها- على غرار المعرفة الكئيبة للمؤلف، ويتم وصفُ جيفري «داخل» المطعم (في «الفضاء المستحيل»). ثم «تقطع» «الكاميرا» المجازية المشهد إلى خارج البرج لمراقبة جيفري وهو يستعد لـ «قَفْزِهِ» (واستعارة الكاميرا ليست استعارة غير ملائمة على الإطلاق نظرًا لاهتمام الرواية بالسينما والتلفزيون). ثم يتّم وصفُ نزوله من وجهة نظر أولئك الذين يشاهدون على الأرض وعلى شاشات التلفزيون حيث يهوي الناس إلى موتهم. والآن هنا يقع النثر «خارج» مساحة بيقبيديه الخيالية، ويدخل في مساحة الخطاب والتاريخ والواقع قبل أن ينتقل أخيرًا إلى وجهة نظر المؤلف الذي يُعلّق على دوره في تمثيل هذا التسلسل.

يمكن للمرء أن يرى كيف تعاني رواية «نوافذ على العالم» من العديد من المشكلات التي يُمثّلها 11 سبتمبر للكتاب. ولكن ربما يمكن للمرء أيضًا أن يبدأ في تقدير كيف صاغ بيقبيديه شكلًا هجينًا ومفتوحًا بشكلٍ كافٍ للاستجواب الذاتي والمفارقة والتأمل الذاتي وتمتلك وعيًا داخل حدودها. وفي الواقع، كما هو واضح ضمنيًا، يمكن القول إن الأقسام الخيالية من الرواية هي الأقل إقناعًا والأكثر إرضاءً. ولكن إذا «فشل» هذا الخيال في نهاية المطاف، فإن الرواية تدرك أيضًا أسباب هذا الفشل. ويصل بيقبيديه إلى المطعم الجديد الذي افتتحه مالك «نوافذ على العالم»، ويبدأ بمحادثة مع أحد الموظفين. ويتحدث عن أجداده الأمريكيين الذين كانت لهم قرابة بجون آدمز<sup>(2)</sup> John Adams ودانيال بون<sup>(3)</sup> Daniel Boone وعن جدته الأمريكية التي يؤكد أن اسمها كان «غريس كارتيو يورستوان» Grace Carthew Yorstoun («نوافذ على العالم» 304). ثم يعلن بيقبيديه

(1) المرجع السابق، ص 37-38.

(2) الرئيس الأمريكي الثاني وأحد الآباء المؤسسين، وكان نائب الرئيس الأمريكي الأول جورج واشنطن. أنتجت شركة HBO مسلسلًا قصيرًا عن آدمز ودوره في تأسيس أمريكا وكتابة الدستور وأهميته في التاريخ الأمريكي - يحمل اسمه ويستحق المشاهدة، ونص للسلسل مبني على كتاب «جون آدمز» للمؤرخ الأمريكي ديفيد ماكولو. (لترجم)

(3) مستكشف أمريكي وأحد الرواد والأبطال الشعبيين الأمريكيين، شارك في حرب الثورة الأمريكية. (لترجم)



أن ابن عمه ثوفي في هجمات 11 سبتمبر. هذا غير صحيح، كما يكشف بيقبيديه لاحقًا:

«لا أعرف لماذا كذبت بهذا الشكل. كنت أرغب في التأثير فيه. الجنن يجعلك مريضًا بالكذب. كان كارتيو يورستون Carthew Yorstoun اسم عائلة جدتي. أخرج «u» من يورستون Yorstoun فيصبح الاسم كارتيو يورستون Carthew Yorston، شخصية خيالية». («نوافذ على العالم» 305)

هنا تجتمع العناصر الخيالية والوثائقية للرواية كما يؤكد بيقبيديه بتلاغيه طوال الوقت بالقارئ وخلق واقعية مشكوك فيها. وبطريقة ما، يبدو الأمر كما لو أن بيقبيديه يعترف بخيبة الأمل في خلقه الخيالي مقارنة بحجم الحدث الحقيقي. وهذا يؤكد أيضًا كيف يعترف الروائي بالفشل النهائي لتضخه في التعاطي مع الهجمات.

في الختام، يستطيع المرء أن يرى كيف تخلط «نوافذ على العالم» الخيالي وغير الخيالي من أجل إنتاج عملي مدرك للذات بشكل ثابت ولتذكير القارئ في كل خطوة أن بيقبيديه هو المؤلف و(جزئيًا) طرف في التضخ. ومع توقع انتقاد معيّن للقرارات الفنية وعدد من التصريحات المثيرة للجدل فيها، فقد تمّ تصميم «نوافذ على العالم» بحيث يمكن أن تبدو غارقة في الذات وساذجة ومتصنعة، وأحيانًا عاطفية بشكل مدهش. وهذه كلها اتهامات، بطبيعة الحال، يعترف بها بيقبيديه ويتبنّاها إلى حدّ ما. ولكن، كما تمّت مناقشته سابقًا، يمكن أن تظهر رواية واقعية تمامًا مثل «أطفال الإمبراطور» وكاذبة نوعًا ما في استخدامها لأحداث الحادي عشر من سبتمبر كأداة درامية ملائمة لإيقاظ الشخصيات، وبالمقارنة مع بيقبيديه فإنه يعترف -وهذا يُخسب له- بالعديد من إخفاقاته، الفنية منها والأخلاقية، في تمثيل الهجمات. بالفعل، يمكن القول إن قدرة المؤلف -أو عدمها- على القيام بذلك هي النقطة المركزية في الرواية. إن خلط الرواية الهجين بين مختلف الخطابات -السيرة الذاتية، والمقال، والسخرية، والخيال، وما إلى ذلك- يسمح بوجود مثل هذا التحليل الواعي. ومن خلال تبني مثل هذه التكتيكات، يقدّم بيقبيديه نقدًا ضمنيًا لمدى ملاءمة الخيال الواقعي لإعادة تمثيل الهجمات. كما يتيح له أيضًا أن يقول أشياء عن أحداث 11 سبتمبر تجنبها النصوص «الأكثر احترافًا»، وهي مسألة يتم استكشافها بشكل أكبر في الفصل التالي في نص «فجأة من السماء» لأرميتاج.



## الفصل الرابع: «جناح وصلاة»: سايمون آرميتاج، «فجأة من السماء»

عُرِضَت القصيدة/الفيلم لسيمون آرميتاج<sup>(1)</sup> «فجأة من السماء» على «القناة الخامسة» في ذكرى 11 سبتمبر في عام 2006<sup>(2)</sup>. ثم نُشِرَتْ لاحقًا في عام 2008<sup>(3)</sup> إلى جانب اثنتين من قصائد طويلة تتناول انتصار قوات الحلفاء في 8 مايو 1945 والإبادة الجماعية في كمبوديا. وقد كتب آرميتاج مثل هذا الشعر من قبل، وعلى الأخص في القصيدة/الفيلم «قتل الوقت» (1999) الذي يحتوي على قصيدة من ألف بيت، والقصيدة نُشِرَتْ لإحياء الذكرى الألفية. وكما رأينا خلال هذه الدراسة، فإن أحداث 11 سبتمبر تطرح العديد من المشكلات المعقّدة لكاتب النثر ومن المفيد الاطلاع على كيفية استجابة آرميتاج للهجمات في الشعر<sup>(4)</sup>. تتمثل إحدى العضلات الرئيسية

(1) شاعر وكتاب مسرحي وروائي إنجليزي، وهو كذلك أستاذ جامعي يدرس الشعر. (الترجم)

(2) «فجأة من السماء» للمخرج نيد ويليامز Ned Williams. ريفر سيلفر/القناة الخامسة، 2006.

(3) سيمون آرميتاج، «من السماء فجأة» (لندن: مطبعة إنيثارمون، 2008) نُشِرَت القصيدة في الأصل في صحيفة صندي تايمز، 6 سبتمبر 2006.

(4) كتبت ويندي كوب Wendy Cope أيضًا قصيدة عن أحداث 11 سبتمبر على سي دي لمنظمة أوكسفام،

بعنوان «نجونا»:

«هنا الحب هو كل ما هناك،

هو كل ما نعرفه عن الحب...»

إيميلي ديكنسون

لم تكن أنت، لم أكن أنا،

هناك على ارتفاع ألفي قدم

من مستوى شارع في نيويورك. نحن آمنون وأحرار،

للحظة بسيرة لنحيا ونحب،

تخيل ما يمكن أن يكون -

المكالة الهاتفية من البرج للذهب،

وداع أخير في تسجيل هاتفي،

بينما شخص ما ينام ساعة أخرى،

أو ربما أسوأ من ذلك، أن نقول وداعًا

ونستمع إلى آلام بعضنا البعض،

ونرسل حبا عاجزًا عبر السماء،

لعلنا أننا لن نلتقي مرة أخرى،

أو نقفز معًا، يذًا بيد،

إلى الموت المؤكد. نجونا من كل هذا

التي يواجهها كتاب الخيال في كيفية استيعاب الهجمات في سرد خيالي. ومن المحتمل أن تُقلق ضخامة الحدث -وعدم وضوحه الصادم- «تدفُّق» السرد الواقعي التقليدي المستقيم، وعلى هذا النحو تعاني الروايات الأكثر تقليدية من أجل تطويع حقيقة أحداث 11 سبتمبر داخل بيئة خيالية. وسوف يستكشف هذا الفصل قصيدة آرميتاج (مع الإشارة إلى الاختلافات بين النص المكتوب والنص المصوّر في الفيلم التلفزيوني) في ضوء هذه الإشكالات، وسيتم في هذا الفصل أيضًا تحليل كيفية استخدام القصيدة للكليشيهات والإيقاع والاستعارة وبنية الشعر لاستحضار الهجمات. فكيف تساهم «فجأة من السماء» في «أدب الإرهاب»؟

تتم كتابة القصيدة ظاهرًا من وجهة نظر تاجر عقود آجلة إنجليزي يعمل في البرج الشمالي لمركز التجارة العالمي. وتتابع القصيدة رحلته إلى العمل وأفكاره وهو يستقضي نيويورك من منظر نافذة مكتبه، ثم يحدث هجوم الطائرات، ويصف الراوي مأزقه عندما يحترق البرج. في بعض النواحي، يستحضر هذا مشاهد من رواية «نوافذ على العالم» من حيث أنه، على نحو غير عادي، يُروى من داخل الأبراج، ويضع القارئ كضحية/ناجٍ في الوقت «الحقيقي» بعد الهجمات مباشرة. وتتألف القصيدة من ثلاثة عشر مقطعًا وخاتمةً تنتهي بالإعلان: «لقد تغير كل شيء. لا شيء آمن» («فجأة من السماء» 33). فمن ناحية، تضع القصيدة نفسها في خطاب مألوف من الأسى والحزن والخوف -العديد من مختارات يشعر 11 سبتمبر تهتم بشكل صريح بتكريم الموتى وإيلاء الاحترام «للمأساة»<sup>(1)</sup>. ولكن يُخاطر آرميتاج، مثل بيقبيديه، بمواجهة اتهامات بانعدام الذوق

إلى الآن، فكيف لي أن أفهم جينا  
أن هذا الحب هو كل ما هنالك.

انظر:

[www.news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/5052786.stm](http://www.news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/5052786.stm)

(تمت زيارة الموقع في 17 أبريل 2009).

إن الابتذال المثير للغضب في القصيدة إلى حدٍّ ما يُدْكَرنا بالقيمة الافتتاحية لفيلم «الحب بالفعل» Love Actually لينشارد كيرنس (2003): «عندما ضربت الطائرات البرجين التوأمين، على حد علمي، لم تكن أي من للكلمات الهاتفة من الأشخاص للوجودين على منها رسائل كراهية أو انتقام. كانت جميعها رسائل حب». انظر:

[www.telegraph.co.uk/news/uknews/1451389/BA-underfire-for-cutting-911-speech-from-Love-Actually.html](http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1451389/BA-underfire-for-cutting-911-speech-from-Love-Actually.html)

(تمت زيارة الموقع في 14 أبريل 2009).

(1) ويشمل هذا عناوين مثل كتاب دينيس لوي Dennis Loy وفاليري ميريانز Valerie Merians (محرران) «الشعر بعد 11 سبتمبر: مختارات لشعراء نيويورك» (نيويورك: 2002، ebrandedbooks.com) وكتاب ألين كوهين Allen Cohen وكلايف ماتسون Clive Matson (محرران) «العين بالعين ستجعل العالم بأشهره عميان: الشعراء في 11 سبتمبر» (لوكاوند، كاليفورنيا: مطبعة ريجنت، 2002).

والاستغلال باستخدام شخصية خيالية ووضعه في حقيقة الهجمات. وتستخدم رواية «نوافذ على العالم»، وربما بشكل دفاعي جزئيًا، عددًا من الأدوات الأدبية ذاتية الانعكاس والوعي لوضع سياق وصف للأحداث المؤلة ضمن سرد حقيقي. أما مدى نجاح استراتيجية بيقبيديه فهي نقطة خلافية، ولكن بشكل مشابه هل هذا ممكن نجاحه في قصيدة لتتضمن صدمة الهجمات، بغض النظر عن مدى وعيها الذاتي؟

عنوان القصيدة هو مجرد واحد من العديد من الكليشيهات التي يستخدمها آرميتاج وهذه العبارات المبذلة بشكل مفاجي هي نقطة بداية لتوضيح كيفية تفاوض «فجأة من السماء» مع هذه المشكلات. وهي تمثل بمثل هذه الجمل: «في الأعلى مع القبرة» («فجأة من السماء» 10)، «خوخ من الشمس» («فجأة من السماء» 12)، «الجحيم منتشر» («فجأة من السماء» 15)، «جناح وصلاة» («فجأة من السماء» 19)، «سعيدون الفيلم» («فجأة من السماء» 23)، «ينسجون شبكة» («فجأة من السماء» 25)، «يفقد الأمل... يتخلّى عن الروح... جحيم للجلود» («فجأة من السماء» 27). من الطبيعي أن يفترض المرء أن الشاعر سوف يسعى جاهدًا لإيجاد صور جديدة للكتابة عن مثل هذا الموضوع المشهور، لكن يبدو أن آرميتاج يستخدم هذه الكليشيهات للتأكيد على حقيقة أنه بالنسبة له على الأقل، فإن كل شيء قد تغرّ بال فعل، بما في ذلك اللغة المفرط في استعمالها. وتحاول القصيدة أن تسخر من هذه الكليشيهات، وتبين كيف تم إعادة شحنها بمعان جديدة بعد الهجمات. ويشير العنوان، على سبيل المثال، إلى المفاجأة الغير متوقعة للطائرات المختطفة، في حين يشير أيضًا إلى زرقة السماء الشهيرة صباح يوم 11 سبتمبر: جاءت الطائرات «من السماء الزرقاء». ومن ناحية، بالطبع، تساعد هذه الكليشيهات في جعل القصيدة أكثر سهولة بشكل متوقع - يُشار إلى آرميتاج باسم الشاعر «الذي ينتظر الفوز بشاعر البلاط»<sup>(1)</sup> وأدري شعزّه في مناهج دراسية<sup>(2)</sup>. لكن هذه الكليشيهات تُهدّد، بشكل ضارّ، بالتقليل من شأن الهجمات إلى مجرد تلاعب بالمفردات.

(1) انظر:

<http://living.scotsman.com/books/The-poet-laureate-in-waiting.2505404.jp>

(تمت زيارة الموقع في 12 مايو 2009). كان هذا قبل فوز كارول آن دافي Carol Ann Duffy في 1 مايو 2009.

(2) انظر:

[www.teachit.co.uk/armoore/anthology/simonarmitage.htm](http://www.teachit.co.uk/armoore/anthology/simonarmitage.htm)

(تمت زيارة الموقع في 12 مايو 2009).

هناك أوقات يكون فيها استخدام آرميتاج للكليشيهات يقترب بشكل خطير من الفكاهة المرحة (على الرغم من مزاج القصيدة العام المتيسم بحزن تخليد الذكرى). في الجزء «7» من القصيدة، يحاول آرميتاج أن يعكس الدُّغر المتصاعد داخل الأبراج بفقرة طويلة -شكلها يَدُلُّ على برج- يتكون من جمل مقطعة بوضوح شديد:

«المنقذون في طريقهم الآن. ماذا معهم؟ ماذا معهم - معهم السجاد السحري؟ حبلٌ طوله ألف قدم؟ قف بعيداً من الباب. يقولون إنها حرب. لا تحظم الزجاج - لا تنفخ اللهب. في الخارج هواء. في الخارج شيء هائل. جناح وصلاة... إنه بابا، اطلب من أمي أن تأتي إلى الهاتف. اتصل بالمنزل. لا يمكن. اخرج إلى السطح. اذهب شمالاً. اذهب للأعلى. جناح وصلاة. في الخارج شيء ضخم. في الخارج هواء.»  
(«فجأة من السماء» 19)

إن استخدام آرميتاج لـ«جناح وصلاة» هو مؤشرٌ مفيدٌ لمعرفة كيفية أنه -كما هو الحال مع استخدام «فجأة من السماء»- يعتزم تغيير معنى العبارة بالنظر إلى سياق أحداث 11 سبتمبر. ويعرّف «قاموس أكسفورد للألفاظ الاصطلاحية» العبارة بأنها «بأقل فرصة للنجاح»<sup>(1)</sup>، مما يشير إلى أن معظم الأشخاص داخل البرج محكومٌ عليهم بالهلاك<sup>(2)</sup>. ولكن آرميتاج يشير أيضاً إلى أنه اتَّخَذَ دلالةً مختلفةً في ضوء الهجمات: تشير مفردة «جناح» كجنازٍ مرسلٍ إلى الطائرات المختطفة بينما تشير مفردة «صلاة» ككتابة عن الحماس الإسلامي للمختطفين. وبشكلٍ مماثلٍ، كان «النجاح» غير المتوقع في مهمتهم له «فرصة ضئيلة» في التحقق، ومن ثم باستخدام تعبير آرميتاج المألوف الذي يمكن فهمه، فإن تعبير «جناح وصلاة» يحمل معنىً إضافياً. بعبارة أخرى، إنها ببساطة تورية ضعيفة: فهي تخلق بين الطائرات ودين المختطفين والوضع اليؤوس منه للموظفين في البرجين الذين تقطعتْ به سبلُ النجاة. وتخفف النتيجة الواقع الصادم للأحداث في كليشيهات بقصد تنشيطها وإعادة استثمارها في معنى جديد.

وكما رأينا، فإن الكتاب قيّد المناقشة في هذه الدراسة لديهم صراع باستمرار مع هيمنة الدلالات التي نشأت حول تمثيل 11 سبتمبر. وغالباً ما

(1) «قاموس أكسفورد للتعبير الاصطلاحية» (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2004)، ص. 314.

(2) انظر أيضاً:

[www.phrases.org.uk/meanings/on-a-wing-and-a-prayer.html](http://www.phrases.org.uk/meanings/on-a-wing-and-a-prayer.html)

(تمت زيارة الموقع في 12 مايو 2009).

تكون «كلمات المحفزة» محايدة نسبيًا، بل عادية، ولكنها محملة بطبقات إضافية من المعنى فيما يتعلق ب11 سبتمبر. واستخدام الكتاب لأسماء مثل «الدخان» و«الغبار» و«الرماد» هو استجابة للصور الرمزية من لقطات الهجمات مثل «السقوط» و«الطائرة» و«رجل الإطفاء» وحتى «البرج». لقد استحضت مثل هذه الكلمات أهمية، ويعود الفضل في ذلك جزئيًا ليس فقط إلى تكرارها وشموليتها، ولكن أيضًا بسبب ثقل معناها المدعوم بعدد كبير من صور التلفزيون وتصوير الهواة. وفي هذا السياق، تضيف قصيدة آرميتاج دالتين أخريين من الدلائل المضمنة في تعبير كليشيهات «جناح» و«صلاة»، إلى العجم المتنامي المتعلق بأحداث 11 سبتمبر. وبالمثل، يستخدم آرميتاج استعارة مألوفة لـ«ينسجون الشبكة» للتلميح إلى الخطوط الهاتفية الممتدة من الأبراج واتصالات العائلات والأصدقاء. ويصف هذه الخطوط بأنها «حبل مشدود» («فجأة من السماء» 25)، وربما يشير إلى مثنى فيليب بوتى Philippe Petit الشهير بين البرجين التوأمين، وأيضًا كرمز لخطوط الحياة المتصورة التي تُوحى بها جهة الاتصال الهاتفي والتي هي في النهاية، وبشكل مؤثر، وهمية بالنظر إلى زوال الأفراد المحتوم<sup>(1)</sup>. ومرة أخرى، تطلب القصيدة من القارئ إعادة النظر في عبارة مألوفة من الشعر ربما بشكل مفرط، فيُعاد استثمارها بأهمية متغيرة.

ويستمر آرميتاج في استخدام هذا الكليشيهات عندما يكتب في الجزء «11» من القصيدة -تتم كتابة كل الأقسام كقصائد بشكل خرساني، وأشكالها تشير إلى الخطوط العمودية للبرجين- «البرج من الجنوب/ يفقد الآن قلبه،/ ينخل الآن نفسه بنفسه./ ويتخلّى عن الروح» («فجأة من السماء» 27). ومن خلال تجسيد المبنى، أصبح آرميتاج قادرًا على أن يخلق له «قلبتا»، مما يدل على شيء حي وقادر على «الاستسلام» للموت. والتلميحات الإنجيلية في «يتخلّى عن الروح»<sup>(2)</sup> مليئة بشكل مناسب بالمعنى المقصود. في «قاموس الأمثال والحكاية الرمزية»، يعرّفها برور كما يلي:

«الفكرة هي أن الحياة مستقلة عن الجسد، ويرجع ذلك إلى سكن الروح أو النفس في الجسد المادي. وعند الموت، تترك الروح أو النفس مسكن الطين هذا، ويعود إما إلى الإله أو يقيم في منطقة

(1) في وقت لاحق، في الجزء «11» يواصل آرميتاج هذا الموضوع عندما يكتب: «يسقط الضخم/ ثم تفشل كل الحواس/ الأوتار مقطوعة/ ويسير العالم بتناقل» («من السماء فجأة» 27).

(2) يقال إن هذه الجملة أول ما وردت في «إنجيل للك جيمس» وهي تعني أن يتخلّى عن الحياة أو أن يموت. والروح القدسة تسمى Holy Ghost وقد استخدم الشاعر كلمة ghost. (للترجم)

الأرواح حتى يوم القيامة. وهكذا وُردت في الإنجيل في «سفر الجامعة» Ecclesiastes حيث قيل: حينئذ يعود التراب إلى الأرض كما كان: وتعود الروح إلى الإله الذي وهبها»<sup>(1)</sup>.

الآن أصبح البرج الجنوبي -مغروس له هنا «قلب»- «جسمًا ماديًا» يتخلّى عن «الروح» ويموت. ويمكن للمرء أن يتعمّق أكثر ويُشير إلى أن «روح» البرج هي استعارة للأشخاص الذين يموتون فورًا عندما ينهار المبنى - ربما في مجازٍ متفائل (بل حتى عاطفي) بأنهم «سيعيشون» ويعودون إلى الإله بينما ينهار البرج في «ثرايه». ويواصل آرميتاج هذه الفكرة في نفس الجزء عندما يكتب عن المتفرجين وهم يهربون من المشهد: «والناس... سكان نيويورك في احتدام/ موجة إنجيلية متدفقة إلى الشمال، وتسير بأمان...» («فجأة من السماء» 28).

يستخدم آرميتاج بحماسي كليشيهات وعبارات شائعة من أجل جعل القصيدة في متناول جمهورٍ واسع ولكن أيضًا يستخدمه كوسيلة لدراسة كيفية تنشيط هذه التعبيرات من خلال أحداث 11 سبتمبر. ولكن، بالطبع، تظلّ هذه كليشيهات وهي تحمل معها دلالاتٍ على أنها تافهة ومبتذلة وواسعة الانتشار. وقد علّق آرميتاج نفسه على استخدامه للكلمات المبتذلة ودافع عنها باستخدامه لها في مقالة لإيان سانسوم Ian Sansom بعنوان «كليشيه!»: شعر سيمون آرميتاج:

1. هذا صوتي: هكذا أتحدث.
2. يسمح لي أن أقترّب، أو يربطني بشكلٍ أوضح مع التكلم في الحوار الفردي/المونولوج [يتحدث هنا في عام 1991].
3. معظم التعبيرات الاصطلاحية الجاذبة عبارة عن صورٍ من نوع ما، وأنا لا أعيد تنشيطها تمامًا، بل أطلب منها بذلَ جهدٍ أكبر، ليس فقط في أداء وظيفتهم المشتركة، ولكن أيضًا بالقيام بوظيفة ثانية، في بعض الأحيان تكون وظيفة ذات عنصرٍ حرفيٍّ أو عنصر توريّة.
4. أنها تحتوي على قدرٍ كبيرٍ من الموسيقى والإيقاع الذي هو غير متناغمٍ مع الطريقة التي أحاول بها بناء القصائد.
5. قلت من قبل إنني لا أرى أن الكليشيهات تمثّل تحيّرًا ضد الحقيقة،

(1) إي. كوبهام بور E. Cobham Brewer، «قاموس الأمثال والحكاية الرمزية» (ليستر: جالي برس، 1988)، ص 514.



من حيث وجود حقيقة واحدة فقط، أو أن الشعر يملك امتيازًا على الحقيقة<sup>(1)</sup>.

فيكتب سانسوم أن استخدام آرميتاج للكليشيهات والعبارات اليومية هو مثال على اتجاه معاصر معين في الشعر. وهو يشير إلى أن بعض أعمال آرميتاج المبكرة «تميّزت في إعادة كتابة وتجديد الأمثال الشائعة والعبارات المبتذلة»<sup>(2)</sup>، لكن هذا الاتجاه أعاق إنتاجه في السنوات الأخيرة. وفي الواقع، يستخدم آرميتاج هذه العبارات في كثير من الأحيان كوسيلة لاحتضان لهجات المناطق، وبالتالي فهو يربط نفسه مع الحياة اليومية. ويمكن القول إن هذا الجانب من عمله يفشّر الكثير من شعبية الشاعر ويسمح له بتقديم الفكاهة والسخرية في لغته. ويحتفل سانسوم بـ«الوفرة الطبيعية» لهذه التلميحات البارة في كثير من الأحيان إلى «العناصر المتغيرة للحدث اليومي» ولكنه يُشير أيضًا إلى أنها تتعثر سريعًا في «الإخلاص الشاق» الذي يستقر على «الصاحب والسهل والواضح»<sup>(3)</sup>.

وتستخدم «فجأة من السماء» هذه العبارات بحيث تكون «وظيفتها المشتركة» غرضًا للتحدي والتغيير بطريقة ما بسبب أحداث 11 سبتمبر. ويمكن رؤية «عنصر التورية»، على سبيل المثال، معكوشا أو يتم تغييره جزئيًا في الجزء «9» من القصيدة حيث وصف وصول الطائرة الثانية. في الواقع، هذا الجزء من القصيدة هو مثال على ما وصفه آرميتاج بأنه محاولة لمحاكاة أنماط الصوت والكلام واستعداده لاستخدام الكليشيهات. فالراوي «يصارع من أجل التنفّس» عندما ترتطم طائرة يونايتد رحلة رقم 175 في البرج الجنوبي: «أنا مزلّج نوعًا ما، نوعًا ما، / كأنه سيُغشى عليّ، ذلك الخوف/ عندما يكون هناك شيء مصمّم ليكون بعيدًا/ ولكنه أصبح قريبًا بشكل غير منطقي» («فجأة من السماء» 23). فاستخدام الكلمة الاصطلاحية «نوعًا ما» يُشير إلى الكلام اليومي ويشير إلى التقاء بين الراوي والشاعر، وهذا ما وصفه آرميتاج بأنه إحدى نواياه الأساسية. ويحتوي الشطر التالي مع «الخوف/القرب» من الإيقاع على رؤية «شاعرية» أكثر وضوحًا - شيء مصمّم ليكون بعيدًا/ ولكنه أصبح قريبًا بشكل غير

(1) انظر مقالة أيان سانسوم، «الكليشيه: شعر سيمون آرميتاج» Cliché :: The Poetry of Simon Armitage على موقع:

[www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp](http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp)

(تمت زيارة الموقع في 5 أبريل 2009).

(2) المرجع السابق. (تمت زيارة الموقع في 5 أبريل 2009).

(3) المرجع السابق. (تمت زيارة الموقع في 5 أبريل 2009).

منطقي»- مما يعني أن هذا تعبيرٌ من وجهة نظر الشاعر نفسه. ويستخدم آرميتاج التلميحات السينمائية/الفوتوغرافية - «فقط لقطة/ إطار تلو إطار تلو إطار» للعمل نحو نقطة تحول القصيدة: «أعتقد حقًا أن يكون هناك بعض الخطأ: سوف يُعيدون الفيلم/ أو يعيدون الطائرة، وسيحاولون ذلك مرةً أخرى. اليوم سيكون كل شيء على ما يرام/ ويعيدون الأمور كما كانت» («فجأة من السماء» 23). بغض النظر عن الإيقاع، هذه ملاحظة غير أصيلة وتم استخدامها في العديد من نصوص 11 سبتمبر التي بحثنا فيها في هذه الدراسة. ولكن يمكن القول، إن هذا من الممكن أن يعكس بديقة ما كان يظن به الكثير من الشهود في الموقع أثناء مشاهدتهم للهجمات، كما يبدو أن آرميتاج ضمّنهُ في دفاعه عن «الكلام اليومي».

بالمقابل، يبدو أن هذه ملاحظة يأخذها بالاعتبار الأشخاص الذين يشاهدون الأحداث على شاشة التلفزيون أكثر من الأشخاص المتواجدين داخل الأبراج وحولها. وبالتالي، هذا يشبه إلى حدٍّ كبير تفكير آرميتاج في رؤية الأحداث المصوّزة، وعلى هذا النحو هي مجرد كليشيهات، أي تعليق مُنْهَك إلى حدٍّ ما، وتمّ استخدامها عدّة مرات قبل ذلك، والإفراط في استخدامه يُمثّل استحداث أي معنى مفيد إلى التفكير في 11 سبتمبر. والأبيات التالية تؤدّي إلى تفاقم هذا: «هذه المرة سوف يُغيّرون اتجاههم/ لأن البرق لا يصيب مرةً واحدةً أبدًا/ ناهيك عن مرتين/ ولم يحدث أن تحطمت طائرتان فقط/ من خلال خطأ ميكانيكي/ أو خطأ بشري/ واحدة تلو الأخرى» («فجأة من السماء» 24). ويتبع التعجب الساخر الأوّل -والذي يُشير مرةً أخرى إلى أنماط الكلام الشائعة- عن طريق عكس العبارة الشائعة «البرق لا يصيب أبدًا مرتين في نفس المكان». فهنا يتم استخدام البرق كإشارة مجازية لاحتمال تحطّم طائرة في ناطحة سحاب مرة أو مرتين ويؤكد اعتقاد الشاعر بأنه يمكن استخدام الكليشيهات ليس فقط «لأداء وظيفتها المشتركة، ولكن أيضًا لإدخال عنصر حُرْفِي أو عنصر تورية». وتعتمد القصيدة على الإلمام المسبق للقارئ بالكليشيهات المستخدمة بكثرة، ثم ترزعع «وظيفتها المشتركة» من خلال وضعها في أيقونة 11 سبتمبر.

هناك إشكالية مثيرة لها دور هنا ولها آثار مهمة ليس فقط على قصيدة آرميتاج ولكن أيضًا لها آثار مهمة على «أدب الإرهاب» ككلّ. السؤال الذي يتنمّ طرْحُهُ باستمرار في هذه الدراسة هو أنه إذا كان الدليل المرئي لمقاطع 11 سبتمبر -الذي أصبح مجازًا مرسلًا فعليًا لجميع أحداث اليوم- فما

الذي يمكن أن يقوله النص الخيالي أكثر مما قيل في السابق؟ إن استخدام عبارات شائعة في «فجأة من السماء» يشير إلى أنه في أوقات الشدة والصدمة، حتى الأفراد وحتى المجتمعات يعودون إلى الكليشيهات من أجل فهم ما يمتزون به. وتتمثل نية الشاعر المعلنة في الكتابة أنه يتكلم بنفسه، وفي الوقت نفسه يضم صوته إلى «الفرد العادي»، وفي هذه الحالة هو تاجر العقود الآجلة الإنجليزي<sup>(1)</sup>، وهذا الإنجليزي لديه عائلة ويصبح «عطوفًا» من خلال تذكر ماضيه ومن خلال واقع عجزه. ويمكن أن يقال إن آرميتاج يجادل أن الألفاظ المألوفة سابقًا، وحتى المعنى المريح وراء مثل هذا الكلام المبذل، «انقلبت رأسًا على عقب» من جزاء الهجمات. وتنتهي القصيدة -«كل شيء تغير. لا شيء آمن» («فجأة من السماء» 33)- ومن المغربي الإشارة إلى أن هذا الاستنتاج اليائس يشمل الكليشيهات التي تخيل في طياتها الحقائق التي تم الآن تخريبها بشكل لا رجعة فيه بعد أحداث 11 سبتمبر. دُمِرت «سلامتهم» -هذا ما يشير إليه سامسون باسم «حكمهم الشعبية»<sup>(2)</sup>- وإحساسهم بالتقاليد، ومن خلال تخلل النص بها فإن «فجأة من السماء» نفس وضع حالتهم المتغيرة. ولكن تظهر مشكلة أوسع عندما ينظر المرء إلى فكرة أن هذه الرؤية هي في حد ذاتها عبارة عن كليشيهات الخطاب الذي كثيرًا ما يكرر أن أحداث 11 سبتمبر قد «غيّرت كل شيء». وبعبارة أخرى، تؤكد كليشيهات آرميتاج مجموعة معينة من فرضيات الهيمنة الإيديولوجية: المركز الاجتماعي والسياسي والثقافي لـ 11 سبتمبر، وقوّته الأيقونية، والشعور الطويل الأمد بالصدمة والمفاجأة والهزة، ووضع كمنقطة بداية/ونقطة نهاية تاريخية.

في مقال عن «مجموعة قصائد» لجون أشبري John Ashbery، كتب دان تشياسون ما يلي:

«في حوارٍ مشهورٍ مع الشاعرة آن لوترباخ، قالت لوترباخ: «يا سيد أشبري، أحب الكليشيهات». فردّ عليها أشبري: «والكليشيهات تحبك». الكليشيهات والصورة النمطية هي مصدر التعبير عند

(1) تتسم مهنة الراوي بمستوى من السخرية من حيث أنه عندما يحتفل بموقعه «الرفيع» في «قمة» أمريكا، فإنه يتحدث عن «سعادته بالتداول في العقود الآجلة وللخاطرة» («من السماء فجأة» 11). بالطبع، في هذه الرحلة، ليس لديه أي فكرة عن مدى خطورة مستقبله - على الرغم من أن القراء يعلمون ذلك، مما يضعهم في موقع متميز. هذا النوع من السخرية السلبية هو موضوع مألوف في نصوص 11 سبتمبر.

(2) انظر

آشيري... الكليشيهات هي اللغة التي تتكرر في كثير من الأحيان حتى تصبح مكررة بلا نهاية. فالكليشيهات «تحبنا» لأنها أمر لا مفر منه؛ ونحن «نحبها» كوسيلة لإتقان اللغة البراقة التي تشبعنا على أي حال من خلال استخدام المعاني المواتية بشكل ماهر»<sup>(1)</sup>.

وهكذا، فإن إحدى القراءات لقصيدة «فجأة من السماء» تقول بأن أرميتاج يسعى إلى تمثيل أحداث 11 سبتمبر كتحدٍ لأسلوب «الإتقان» المتمثل في استخدام الكليشيهات. وأرميتاج يقدر الحقائق الجديدة التي قد لا تزال تحتوي عليها هذه العبارات، فهناك التزام بالتكرار اللانهائي ونحذُّ له، فهل تجعل عبارة «جناح وصلاة» الناس يفكرون في 11 سبتمبر فقط؟ ويدعم هذه القراءة استخدام القصيدة «للمعاني المواتية» للخطاب العام والصور الشعرية كوسيلة للتعبير عن الارتباك والخوف عند وقوع الهجمات. ويمكن العثور على مثال واضح لهذا التأثير في المقطع الختامي للقصيدة الذي كُتِبَ في عام 2006 من منظور الشاعر: «ما الذي يمكن أن يقوله السلام بلا لبس». («فجأة من السماء» 33). هذه عبارة واحدة من جملةٍ ظولها يُمائل طول مقطع شعري بسأل عما إذا كان يمكن الوثوق بأي شيء مما تلا الهجمات كما كان الوضع قبل الهجمات؛ من «إنذار خاطئ» إلى «بناء»، «حقيبة أو شنطة» إلى «عمود» و«أرضية» («فجأة من السماء» 33). في البداية، يبدو استخدام السلام بـ«لا لبس» المجازي بمثابة عبارة صحافية مبتذلة. ولكن في سياق «إعادة تنشيط»، إن جاز التعبير، كليشيهات الشعر، وفي ضوء تحليل تشياسون لاستنكار آشيري وسانسوم لاعتماد أرميتاج المفرط فيما يتعلّق بالعبارات اليومية، فتدلّ القصيدة على أن العبارة نفسها «لا لبس» لم تُغذ موثوقةً بالنظر إلى جسامة الهجمات.

ولكن حتى لو أخذنا هذا في الاعتبار -وهذه نقطة خلافٍ، وهي: هل بالإمكان استخلاص كليشيهات أرميتاج بدقّة فائقة باعتبارها رؤى أصلية في لغة ما بعد 11 سبتمبر- فهناك لحظات يبدو فيها أن القصيدة تعتمد على الصور المبتذلة، وربما تكون كسولةً إلى حدٍّ ما، وأنا هنا أعيد ما قال سانسوم. في الجزء «13» من القصيدة، على سبيل المثال، يَصِفُ الراوي بعد وفاته اليوم التالي للهجمات -مذكّرًا مرةً أخرى برواية «نوافذ على العالم»- قبل أن «يتدخّل» صوت الشاعر، وهو صوت المؤلف، ويعلن:

(1) انظر مقالة دان تشياسون Dan Chiasson، «جون آشيري: نظرة، إيماء، إشاعة».

www.nybooks.com/articles/22576

(نمت زيارة الموقع في 7 أبريل 2009).

«خمس سنوات مضت، لا شيء في المكان/ الحفرة الموجودة في الأرض/ لا يزال هناك جرح مفتوح/ الفجوات في السماء لا تزال مساحة فارغة/ مكان الجريمة لا يزال كما هو إلى حد كبير.../ لكن كل شيء تغير» («فجأة من السماء» 32). ويشير استخدام «الجرح المفتوح» إلى تشبيه الأبراج بالأشخاص، وهي فكرة موجودة في جميع أنحاء القصيدة، ولكنه يشير أيضًا إلى وضع الشعب «الجريح». وبالمثل، يذكر «مشهد الجريمة» القارئ بأن الأرض الصفر، وهي ترمز إلى الهجمات والفراغ الذي خلّفه الأبراج المتساقطة، يؤكّد أيضًا أن «الجريمة» قد حدثت. ولكن بدلًا من قراءة هذه الكليشيهات التي تم تنشيطها من خلال سياقها، يمكن للمرء أن يجادل بأن الكليشيهات ببساطة تُعيد تأكيد ملاحظات مبتذلة. ولقد تم توثيق جوانب «الجرح» و«الإجرامية» في أحداث 11 سبتمبر بشكل جيّد، ويبدو أن آرميتاج يكتفي بمجرد تكرارها من أجل استحضار الشفقة. ولم تُبتدع أي فكرة ثاقبة حديثًا، وإن كان هناك ابتداءً فهو يسير أو لا يُذكر.

فلماذا الاستمرار في اللجوء إلى العبارات والصور التي كانت إلى حد كبير مُملّة من كثرة التكرار؟ يمكن تفسير ذلك جزئيًا باعتراف آرميتاج أنه يتحدث بنفسه بهذه الطريقة وبالإشارة إلى أن هناك صدقًا وإخلاصًا متأصلين في استخدام اللغة اليومية المألوفة. بالمقابل رغم ذلك، يمكن للمرء أن يجادل بأنه من خلال تبني مثل هذه اللغة الشائعة، فإن القصيدة تُهدّد بتقليل الضخامة والمعاناة الهائلتين للهجمات إلى الابتذال والكليشيهات. وبدلًا من أن ينشط 11 سبتمبر هذه العبارات المألوفة بشكل مُفرط، ثمة ربما شعور سائد بأن الشاعر يعترف عن غير قصد أنه ليس هناك جديد أو لا يوجد شيء جديد يمكن أن يصف شيئًا لم تُعرّضه الأحداث ذاتها. من خلال الدراسة، تبين أن الكتاب عانوا في تمثيل 11 سبتمبر، لا سيما في تقاليد سرد الخيال الواقعي. إن مزج الصدمات والمحزّم/التابو والأهمية التاريخية؛ يضع ضغوطًا أخلاقية وجمالية معينة على الخيال، الذي لا يزال في كثير من الحالات دون خُلّ. ورغم أن قصيدة «فجأة من السماء» أصيلة في بنائها وفي بعض صورها، فإنها تُحاول استخدام الكليشيهات من أجل التعليق على العالم الذي تغيّر بشكلٍ جوهريٍّ بعد 11 سبتمبر. وهذا يُضيف بلا شك إلى إمكانية سهولة وصول القصيدة (وربما شعبيتها)، لكنه يعتمد أيضًا على الاستجابات والمواقف الموجودة بالفعل والتي وجّدت نفسها مُعتزًا عنها في الثقافة الأوسع. ومن هنا كانت القصيدة «ناجحة» جزئيًا لأن رسالتها -11 سبتمبر كان مأساة- هي بالفعل مهيمنة، إن لم تكن هي

الأكثر هيمنةً، بينما الخطاب واللغة المستخدمة للتعبير عن هذا غالباً ما يكونان بالكليشيهات.

يمكن العثور على إجابة مثيرة للاهتمام لهذه القضايا في فيلم «القناة الخامسة» من قصيدة آرميتاج حيث يُلقِيها روفوس سيويل Rufus Sewell. فمع مزج الحوار الفردي/المونولوج الحميمي والملقى بقرب من الكاميرا، والموسيقى الدرامية، ومقاطع 11 سبتمبر، وتباطؤ الحركة، والمونتاج، وتسجيل المكالمات الهاتفية من الأبراج، يقدم القصيدة/الفيلم «فجأة من السماء» تجربةً مختلفةً تمامًا عن القصيدة المنشورة. وفي الواقع، فإن الفيلم له معنى عاطفي أكثر بكثير من القصيدة ولكنه يسلط الضوء أيضًا على معضلة التمثيل الذي لا يمكن للقصيدة أن تتصالح معه على الورق. ويبدو بديهياً أن نذكر أن الفيلم يستفيد من استخدام لقطات حقيقية من هجمات مركز التجارة العالمي، ولكن هذه الحقيقة تقع في قلب المعضلة المركزية للقصيدة - كيفية وصف هذه الهجمات في الشعر. ولكن الأمر الذي أصبح أكثر وضوحاً في الفيلم هو أن القصيدة - من خلال الشخصية التي لعبها سيويل - تُعَلِّق بشكل أكبر على اللقطات نفسها للهجمات على بُزْجِي التجارة العالميين وتُحاول فعلًا «الذهاب إلى داخل» الأبراج، وهذا يبدو متاحاً أكثر مما هو في النَّصِّ الورقي. ومن الواضح كذلك أن سيويل يتحدث (مباشرةً إلى الكاميرا) بعد وفاته. هذا يُعْطِي الفيلم نغمة رثاء أكثر وضوحاً ويؤكد على الطابع الزمني المُعَقَّد للقصيدة، الذي هو أيضاً أقل إقناعاً على الورق. ويعتمد الفيلم بشكل متزايد وبشكل كبير على استخدام لقطات حقيقية للهجمات، خاصةً في النصف الثاني عندما تُعْزِز للمشاهد الصور الأيقونية وبصحبها صوت يُقرأ بمهارات الممثل في طبقة الصوت والسرعة والتجويد والتعليقات على الصور، كما هو الحال مع القصيدة المطبوعة، أكثر من إظهار دراما الهجمات في الشعر. وفي هذه الحالة، يبدو أن استخدام الكليشيهات أقل إشكالية.

وَقُلْ عن آرميتاج قوله عن نوابه في القصيدة-الفيلم: «بالنسبة لهذه القصيدة الجديدة، كنت مهتماً بشكل أكبر بالفجيعة [أكثر من اهتمامي بالتعليق السياسي]... أردت أيضاً أن أسرد ما كان يحدث في ذلك اليوم داخل الأبراج. لإعطاء من كانوا بالداخل صوتاً»<sup>(1)</sup>. ولكن ما يبرز باعتباره

(1) انظر:

الفرق الأساسي بين القصيدة المطبوعة والفيلم هو أنه من الواضح أن استخدام صور 11 سبتمبر أمر بالغ الأهمية في توفير قوة وسياق لمنظور القصيدة التي يفتقر إليها النص المطبوع. وتؤكد هذه الحقيقة العضلة الرئيسية للكتاب في شكوكهم الواعية في كثير من الأحيان (أو إدراكهم اللاحق) بأن كلماتهم غير مهقة بالمقارنة مع مشهد اللقطات المصوّرة. وكما رأينا مع قصيدة آرميتاج المطبوعة، هناك شعور دائم بأن رسالة القصيدة -الرسالة بشكل صريح هي «الفجعة» وبالتحديد التعاطف مع البريطانيين السبعة والسبعين الذين لقوا حتفهم في الأبراج- واستخدامها للكلمات اليومية المبتذلة، تظل غير متكافئة مع ضخامة وعمق الهجمات. حقق الفيلم نجاحاً كبيراً في التعليق على اللقطات -اللغة لا تحاول إعادة تقديم الهجمات، ولكنها بنجاح أكثر تكمل مونتاج الصور، مضيئة مزيداً من العاطفة للمشاهد التي دخلت الوعي التاريخي في الثقافة العالمية.

يدمج الفيلم تدريجياً الصوت والصورة معاً وهذا هو التهجين -الخليط الاستفزازي للمناجاة الشعرية واللقطات الحقيقية- كلاهما يسلط الضوء على إنجازات الفيلم وبشكل عكسي يبين قصور القصيدة المطبوعة. وفي الواقع، بهذا التوافق بين كلمات آرميتاج ولقطات هجمات الطائرات المختطفة والأبراج المحترقة وانهارها اللاحق، تعترف «فجأة من السماء»، وربما بغير وعي، بالتسلسل الهرمي الضمني للصورة الرثية والكلمة المنطوقة. وهذا ليس من أجل منح الامتياز للفيلم لمجرد أنه يحمل طابعاً فوراً وشحناً عاطفياً مضافاً. بل تعترف «فجأة من السماء» بحذر بأولوية اللقطات، وفي لحظات معينة الصورة الشعرية تتزاوج بالفيلم الحقيقي بدقة، معترفةً في الواقع بأن القصيدة بدون قوة بصرية جوهرية لا يمكن أن تصمد أمام الذاكرة المطبوعة للهجمات المصوّرة. وبالفعل، بمعنى ما، لا يمكن فصل القصيدة عن علاقتها المباشرة بالهجمات وعلى هذا النحو عن القوة الحركية للقطات، فبدلاً من أن يتم إضعاف القصيدة باستخدام الكليشيهات والأفكار المبتذلة التي يمكن القول إنها مئيرة للجدل حول أهمية الهجمات، يتم تنشيط القصيدة في الفيلم من خلال الاستخدام غير المألوف للشعر بدلاً من الصوت المألوف إما بتعليق الرسائل أو بأصوات الشهود والناجين. فالطرق التي يعترف بها الفيلم بهذه العلاقة بين القصيدة والصورة مفيدة وتكشف عن العضلات الأوسع في تمثيل 11 سبتمبر التي يُنظر فيها خلال هذه الدراسة.

في البداية كانت للفيلم علاقة فضفاضة وغير حرفية بين الكلمة والصورة إلى حدٍّ ما. وفي الجزء «2» من القصيدة، بدءًا من «في الأعلى مع القبرة، وفي وسط مدينة نيويورك» لقطات عامة لشوارع مانهاتن المشغولة والمزدحمة والتاجر سيويل في طريقه إلى مكتبه<sup>(1)</sup>. عندما يذكر الأشياء الموجودة على مكتبه -«هنا صخرة من شاطئ برايتون/ هنا حصيرة بيرة/ هنا ورقة»- بدلًا من وضع الصور الحقيقية لها، تظل الكاميرا على وجه سيويل. ويتم استخدام هذه التقنية أيضًا عندما يقرأ سيويل ما يفعله زملاؤه حوله في الفوضى التي تلت ذلك بعد اصطدام الطائرة الأولى، وتم استخدامها أيضًا في الجزء «7» من القصيدة في المناشدة المذعورة للراوي التي اشتملت على «جناح وصلاة» المذكوران أعلاه. ولكن على النقيض من ذلك، عندما تهاجم الطائرة الثانية، يتحول الفيلم إلى لقطات حقيقية، وبذلك يحقق الشعر المطابق -مباشرة- قوة أكثر دقة بكثير: عندما تصطدم الطائرة بالبرج الجنوبي يقرأ سيويل: «هذا الخوف/ عندما يكون هناك شيء مصمَّم ليكون بعيدًا/ فيأتي قريبًا بشكل غير منطقي».

لذا، فإن الفيلم «ينفذ» القصيدة في الواقع ويُضفي عليها ثقلًا كانت تفتقده لوحدها على الورق. ولكن الفيلم يؤكد أيضًا، بطبيعة الحال، العضلة الرئيسية لكتاب الخيال عندما يواجهون الرمزية البصرية الهائلة للهجمات. فاستخدام «فجأة من السماء» لمثل ماهر يقرأ القصيدة بصوت عالي وممزوج بالصور المرئية التي تستحضر الهجمات -إلى جانب لقطات حقيقية- يخلق بدوره في كثير من الأحيان تمثيلًا مقنعًا للغاية عن أحداث 11 سبتمبر. وكما يتضح من الفصل التالي المتعلق بالكتاب والفيلم «رجل على السلك»، فإن استخدام الصور المرئية غالبًا ما يكون قادرًا على «التعامل» مع الهجمات بطريقة يصارع الأدب من أجل تحقيقها. ولكن كما لوحظ بالفعل، فإن هذا الصراع هو الذي يتناوله «أدب الإرهاب» باستمرار. وأخيرًا إذا فشلت القصيدة المطبوعة «فجأة من السماء» في تطوير موضوعاتها وأشكالها واستعاراتها التي تتجاوز ميادين تخليد الذكرى والكليشيات، فإن القصيدة/الفيلم يظهر جزئيًا بأنه اعترافٌ ضمنيٌّ بالحاجة إلى تكملة الكلمة المكتوبة بتأثير الصور المرئية المباشرة. وعلى هذا النحو، فإن القصيدة/الفيلم الهجينة وغير العادية إلى حدٍّ ما تُؤقِّر نصًّا مثيرًا للاهتمام لمناقشة «حضور» أحداث 11 سبتمبر في التمثيلات.

(1) نوحى وختته في هذه الأحداث للتسلسلة بأن هذا منظورة بعد وفاته.



## الفصل الخامس:

### «تشويش واضح للحقائق»: «رجل على السلك» 11

سبتمبر

في البداية، قد يبدو من الغريب تضمين فصل عن فيلم لا يذكر هجمات 11 سبتمبر البثّة. ورغم أن فيلم جيمس مارش James Marsh<sup>(1)</sup> «رجل على السلك» (2008) يُعدّ فيلمًا وثائقيًا يتناول مغامرة المشي الجريء بين البرجين للفرنسي فيليب بوتّي البالغ من العمر 24 عامًا في عام 1974، ولكنه في الواقع فيلم «عن» 11 سبتمبر بطرق كثيرة مثيرة للاهتمام ورائعة<sup>(2)</sup>. وفي الواقع، الغياب الحقيقي للهجمات في الفيلم هو الذي يُتيح للجمهور التفكير في «حضور» الأبراج في الوقت الذي ينجح فيه بوتّي بنهاية الأمر في «جريمته/ وعمله الفني» المذهلين. وكما يكتب بريان ألبيارد:

«يغمّر الفيلم مزاج من الحزن الاستباقي والحنين إلى عالم ما قبل 11 سبتمبر. ونرى البرجين اللّذَيْن هما قيدُ الإنشاء حيث فوضى البناء تُنذِر بالخطام بعد أن ضربتهما الطائرات. والأهم من ذلك كله، أننا نرى أعجوبة وفرحة سكان نيويورك وهم يُخدّفون في بوتّي وهو على السلك. لقد خلق من هذه الكُتْل المكتنّبة جمالاً على الرغم من شكّلها المعماري<sup>(3)</sup> - أما الآن فقد ذهب كل شيء»<sup>(4)</sup>.

(1) مخرج بريطاني من أشهر أعماله «نظرية لكل شيء» (2014) وهو قصة العالم الشهير ستيفن هوكينغ، ولللسلسل القصير «ليلة ال» (2016). (للتّرجم).

(2) على الرغم من أن مذكرات بوتّي «أن تصل إلى الغيوم» (نيويورك: مطبعة نورث بوينت، 2002: أعادت طباعتها فاير وفاير، لندن، 2008)، التي يستند إليها الفيلم، تشير صراحةً إلى الهجمات الإرهابية: «لقد أصبحت أبراجي هي أبراجنا. رأيتهم ينهارون - يقذفون ويسحقون آلاف الأرواح. انتابني الدهول أولاً، ثم حزن على دمار الأنبياء، وحلّت الحيرة قبل الغضب على الخسائر في الأرواح التي لا تحصى. يعيون مغلفة، أنذكر وأقلّم نحباني للضحايا وعائلاتهم (»أن تصل إلى الغيوم» 221). ويستحضر انهيار مبنى كامبانيل Campanille في عام 1902، وهو برج في البندقية أعيد بناؤه com'era، dov'era: كما كان، حيث كان» (»أن تصل إلى الغيوم» 22). ويطلب بوتّي بأنه يجب إعادة بناء مركز التجارة العالمي باللؤلؤ وأنه سيمشي بينهما عند الانتهاء. كما أنه يقدّم رسفاً تخطيطياً لتصميمه المعماري الخاص لهذه نلباني الجديدة (»أن تصل إلى الغيوم» 224).

(3) هناك أحاديث كثيرة عن فُحج التصميم المعماري للأبراج قبل الهجمات، ولكن بعد الهجمات تحوّل حديث القبح إلى حديث عن جمالها. ومن أشهر من كان ينتقد تصميمها الفيلسوف الفرنسي بونديار في كتابه «التبادل الرمزي واللوت». (للتّرجم)

(4) بريان ألبيارد Bryan Appleyard، «هل فيلم «رجل على السلك» هو أكثر فيلم مؤثّر عن أحداث 11 سبتمبر؟» انظر: [www.entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/film/article4353624.ece](http://www.entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article4353624.ece) (تمت زيارة الموقع في 7 أغسطس 2008).

في هذا الصدد، يمكن اعتبار الفيلم بمثابة رواية تعويضية تتجنب عمداً ذكر أحداث الحادي عشر من سبتمبر وتسعى بدلاً من ذلك إلى «إعادة بناء» الأبراج وتشجيع الجمهور على التفكير في فعل بوتى الفذ بدلاً من تذكر الهجمات الإرهابية. ولهذا السبب يشير أبليرد إلى أن «رجل على السلك» قد يكون نجاح في تعامله مع أحداث 11 سبتمبر من حيث فشل الآخرون.

ويمضي أبليرد ليشير إلى أن «رجل على السلك» طور تمثيلات 11 سبتمبر السابقة لأن الفيلم «لا يقول شيئاً، ونتيجةً لذلك، فإنه يقول الكثير جداً»<sup>(1)</sup>. وهذا بالتحديد لأن 11 سبتمبر «لا يحدث» في الفيلم<sup>(2)</sup>. ويرى أبليرد أن «الفن و11 سبتمبر محبوبان في احتضان شغوف» وهذا التوتر -بين «مشهد» الهجمات وإعادة تمثيلها الجمالي اللاحق- هو الذي يحدّد كل هذه الجهود لإضفاء الطابع الدرامي على الأحداث. ويزعم أبليرد أنه لا يزال من السابق لأوانه أن يصلّ الفنانون إلى النجاح في «استخلاص التجربة» وأنه في الواقع «ربما تكون أفضل إجابة هي عدم قول أي شيء»<sup>(3)</sup>. ويشير إلى أن أحداث 11 سبتمبر، بدلاً من أن تكون صريحة وواقعية، تحتاج إلى عدم وضوح بعض الحقائق ويستشهد بفيلم «نهاية العالم الآن» Apocalypse Now لفرانسيس كوبولا<sup>(4)</sup> (1979) كمثال لنص «قال شيئاً عن تلك الحرب [فيتنام] كان صحيحاً وغير قابل للقول بأي طريقة أخرى»<sup>(5)</sup>. ويشير أبليرد أيضاً بأن فُزب الفنانين الزممي من الأحداث يعني أنه لا يمكنهم التركيز بنجاح، بل إنه يستخدم استعارات بصرية لتوضيح وجهة نظره: «عندما يعميك ضوء ساطع، فأنت بحاجة إلى أن تحقّق عينيك»<sup>(6)</sup> لترى ما يجري بالفعل -وحق الآن، نحن لا يمكن أن نفعل ذلك تمامًا مع الأبراج المحترقة»<sup>(7)</sup>. ونظرًا لحقيقة أن «رجل على السلك» لا يبدو أنه عن 11 سبتمبر على الإطلاق، فمن الشيق توضيح الطرق التي «لا تقول شيئاً» عن الهجمات، رغم أنها «تقول الكثير» عن الهجمات.

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) اشتهر هذا للخرج بفيلمه «العزّاب» الذي حصّد الكثير من الجوائز وما زال على قوائم أفضل الأفلام في التاريخ. (الترجم)

(5) برنان أبليرد، «هل فيلم «رجل على السلك» هو أكثر فيلم مؤثر عن أحداث 11 سبتمبر؟».

(6) تصغير النظر واستشفافه ليكون النظر شديداً. وللقصود هنا وكأن الأبراج لها ضوء شديد السطوع بحيث لا يمكن النظر إليها بسهولة ويسر، بل تجبر الناظر، من شدة توهجها، على تصغير العينين لتبني ما يحدث. (الترجم)

(7) برنان أبليرد، «هل فيلم «رجل على السلك» هو أكثر فيلم مؤثر عن أحداث 11 سبتمبر؟».

«الاحتضان الشغوف» الذي يثيره أبلارد هو التوتر بين الرمزية المثالية المذهلة في أحداث 11 سبتمبر والرغبة في إعادة تقديمه في الفن. وكان هذا السؤال حاسماً في جميع مراحل الدراسة الحالية، فـ«رجل على السلك» يقدم حلاً ممكناً لهذا التوتر، وهذا ربما بشكل مفاجئ. فلا يلمح الفيلم إلى أحداث 11 سبتمبر بشكل مباشر، لكن الحدث حاضرًا ضمنيًا، بل بشكلٍ ظاهرٍ في سزيده وذلك بحضور الأبراج وصلابتها. وقد يكون من المفيد أن نرى الفيلم -تاركًا مرةً أخرى للجمهور مهمة إيجاد الروابط بأنفسهم- على أنه «انعكاس» لأحداث 11 سبتمبر، أقرب ما يكون إلى رواية أميس «سهم الوقت» (1991)، وفيلم كريستوفر نولان<sup>(1)</sup> «تذكار» Memento (2000) ومونتاج الصور الفوتوغرافية في نهاية رواية سافران فوير «صاحب لأقصى حدٍّ وقريب قُرْبًا لا يُصدّق». فبدلاً من إعادة تشغيل لقطات الهجمات -وهذا، كما رأينا، تمثيلٌ لإعادة تجربة الصدمة فعليًا مرةً بعد مرةٍ أخرى- يقوم فيلم «رجل على السلك» بالتأكيد على تشييد البرجين و«ديمومتها» واستكمالهما، وبذلك يُشجّع الجمهور على التفكير في غيابهما.

ويحتفل الفيلم، إن جاز القول، بصلاية بُرْجي التجارة العالميين (والطموح المعماري، بل حتى بالجمال المعماري) كما يحتفل بمشي بوتى. كما بلغت الانتباه إلى المساحة بين البرجين -يشير بوتى إلى «الفراغ»- وهي مساحة لم تُعَدَّ موجودةً بالطبع. وفي لقطاتٍ وثائقيةٍ، نرى الأبراج قيد الإنشاء (تم تصميمها بواسطة مينورو ياماساكي وبدأ البناء رسميًا في عام 1966)<sup>(2)</sup> وفي إحدى اللقطات، يكون أحد البرجين أطول من الآخر، داعيًا لتذكّر -مرةً أخرى- تدميرها في عام 2001. ومجددًا، أصبح بإمكان أحدهم أن يفكر أن أحد جوانب هذه الأفلام هو تكتيك «الانعكاس» كما في فيلم «رجل على السلك». وفي الواقع، فإن المخطط الزمني للفيلم مُعَقَّدٌ ويؤكد علاقته بـ 11 سبتمبر، التي لا تزال غير مُغلّنة. قد يساعد تقديم خطة عمل في هذا التحليل كما يلي:

1. «الآن»: يعني مقابلات معاصرة مع أهم الشخصيات.
2. «آنذاك»: اليوم الفعلي للمشي 7- أغسطس<sup>(3)</sup> 1974. تم تصوير

(1) المخرج البريطاني/الأمريكي الشهير وصاحب الأفلام المميزة مثل «الفنود» (2006)، «النشأة» (2010)، و«بين النجوم» (2014)، و«الركيزة» (2020). (للترجم)

(2) انظر:

[www.greatbuildings.com/buildings/World\\_Trade\\_Center.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/World_Trade_Center.html)

(تمت زيارة الموقع في 6 أبريل 2009).

(3) في اليوم السابق لاستقالة الرئيس ريتشارد نيكسون.

هذا الفيلم من خلال مزيج من إعادة الإعمار (يتم تصوير هذا الوعي الذاتي بأسلوب مثير)، ولقطات من تصوير فردي، والتصوير الفوتوغرافي الثابت، ومونتاج الأخبار وشهادة الشهود والزملاء.

3. «قبل»: الوقت هنا قبل المشي -نعود إلى الوراء عندما رأى بوتى لأول مرة صورةً للأبراج (أثناء بنائها)، وأيامه حين كان ممثلاً في السيرك والشوارع وإلى فترة الأشهر الطويلة من التخطيط والتجهيز.

4. «بعد»: هذه هي الفترة القصيرة نسبياً بعد المشي تجمع بين النجاح الذي حققه بوتى وشعور أصدقائه المزدوج بالرعب، وأحياناً بالحزن الواضح. تتشابك هذه الأظرف الزمنية في جميع أنحاء الفيلم وتنبئ الأحداث نحو ذروة المشي الناجح لبوتى بين الأبراج. وهذا هو مزاج الاحتفال والحيوية اليافعة في فيلم «رجل على السلك» الذي يفصلها عن النصوص الأخرى التي تخضع للتحليل في هذه الدراسة.

جوانب إنجاز بوتى الاستثنائي الذي يحتفل به الفيلم هي أيضاً انعكاسات على أحداث 11 سبتمبر:

1. مشي بوتى نفسه -جماله الداخلي وجرأته، والشجاعة المطلوبة وكذلك شعور «البراءة» حول المغامرة بأكملها.

2. الأبراج، وضمنياً غيابها. يُضاف إلى هذا معرفة أن بوتى غير قادر الآن على تكرار مشيّه. والأجزاء الأخرى من الصور التي ساهمت في ذلك: الصور التي التقطها زملاء بوتى للمكاتب والممرات والسلالم، وكلها فارغة ومضطربة تُنذر الآلاف من الناس الذين سيعملون في وقت لاحق هناك، وكذلك صور للحشود الهاربة من الأبراج المحترقة<sup>(1)</sup>؛ وصور فوتوغرافية استكشافية لبوتى للحصول على أفضل الزوايا للتصوير من أعلى البرج

(1) هناك عدد من الصور للخيقة التي يبدو أنها تفتتاً بحدوث الهجمات. بالطبع هذه مصادفة تامة، لكن يمكن للمرء أن يرى كيف، كما يعرف بوتى غريزاً أن الأبراج منذ البداية سرعان ما أصبحت هياكل أيقونية ألهم تصميمها للمز ووقوتها الرمزية المعلنين أصحاب الدعاية وعالم الأعمال وقطاع السياحة والفنانين. ولطالعة بعض هذه الصور انظر: [www.weird-tube.blogspot.com](http://www.weird-tube.blogspot.com) (تمت زيارة الموقع في 6 أبريل 2009). وتشمل الأمثلة الأخرى نسخة جون غيريرمين John Guillermin من فيلم «كينج كونج» 1976 (King Kong) التي تبلغ ذروته بوقوف كونج فوق البرجين التوأمين (هي نفس الصورة المستخدمة في أحد اللصقات الأصلية للفيلم)؛ وقد خططت مجموعة الراب الكاليفورنية The Coup لإصدار ألبومها Party Music بغلاف يصور عضوين من الفرقة يقفان أمام الأبراج المحترقة في مركز التجارة العالمي في سبتمبر 2001، لكن تم تأجيل ذلك حتى تم تصميم غلاف آخر؛ وفي عرض تشويقي مبكر لفيلم «رجل العنكبوت» 2002 للمخرج سام ريمي تم تصوير عضاية من لصوص البنوك يفرون من مسرح الجريمة بطائرة هليكوبتر ثم يتم القبض عليهم في شبكة ضخمة معلقة بين الأبراج -وسرعان ما تم إيقاف العرض التشويقي من التداول.

الجنوبي؛ وصورة غريبة واحدة مأخوذة من الأسفل لبوتي يسير عبر السلك مع وجود طائرة تُخلَق فوقه؛ والعمال الذين يعملون في الأبراج لسنوات أجزوا مقابلات مع فريق بوتى -الذين تنكروا على أنهم صحفيين- وأكدوا لهم ديمومة المباني وقوتها.

3. بشكل أكثر عرضية، يُعدُّ الفيلم والمذكرات بمثابة احتفال أو حتى رثاء لـ«البراءة» المرتبطة بمثالية الستينيات. بدأت خطة بوتى الأصلية كحلم أو رؤية ويتم تطويرها بطريقة مرتجلة وظرفية. وبشكل مُشابه، ينظر إلى بناء الأبراج كمثال على الطموح الحالم.

وبالتالى، فالفيلم يحظى بتجاوب كبير مع الإدراك بأن كل هذا قد انتهى بسبب الهجمات. وبالتالى، فهو احتفال ورثاء بالحنين إلى الماضي<sup>(1)</sup>، ولكن، على الرغم من الحداد الضمني على تدمير الأبراج، يفي فيلم «رجل على السلك» بنظرية ألبارد بأن تمثيلات 11 سبتمبر ينبغي، إذا جاز التعبير، لها «تحميج النظر». وهناك وصف أكثر تخميناً، وربما أكثر دقة، يوحى بأن الفيلم مسكون بـ11 سبتمبر، بمعنى أنه «حاضر بشكل مستمر ومثير للقلق»<sup>(2)</sup>. وهناك أمثلة أخرى على ذلك في جميع لقطات الفيلم ومذكرات بيبي، ويقترح الفيلم أيضاً الطرق التي يتم التنبؤ بها بطريقة خفية بأحداث 11 سبتمبر.

يُشكّل الحشد المتجمع في الأسفل شكلاً أسود، وعندما يبدأ بوتى في المشي، يبدو للحظات قليلة وجيزة أن هناك مخاوف واضحة من سقوط بوتى (كان يرتدي ملابس سوداء لهذا الحدث ليكون أكثر وضوحاً في جو السماء). ثم يتضح بسرعة أن هذا في الحقيقة قميص أسود سابخ في الهواء، ولكن العلاقة بالأجساد التي هُوَتْ في 11 سبتمبر واضحة، ومرة أخرى يتم هذا دون أي تعليق صريح بهذه العلاقة. إن الخطوة الأولى البالغة الأهمية لبوتي (سواء رمزياً أو لسلامته) على السلك تشجّع الجمهور على التفكير في الارتفاع الشاسع الذي يُوشك بوتى على اجتيازه بصورة خطيرة و«الخطوات الأولى» الأخرى التي أُجبرَ الناس عليها (أو اختاروها) للهروب من الدخان الخانق. وتلمح الخطة نفسها، التي تمّ تصويرها في عمليات إعادة البناء الدرامية وبأسلوب فيلم سطو مثير، إلى الخطة «الأخرى»

(1) هنا الجو من الحنين إلى الماضي يزيد من خلال استخدام القطوعات الموسيقية لإبرك ساني «Erik Satie» «Gymnopédie No. 1» و«Gnossienne No. 1».

(2) «قاموس أوكسفورد الإنجليزي الوجيز» (2006)، ص. 654.

للإرهابيين الإسلاميين الذين خَطَّطوا لسنوات عديدة<sup>(1)</sup>. وفي الواقع، يَتِمُّ تذكير الجمهور باستمرار أن بوتى وفريقه من المساعدين يرتكبون «جريمة» وأن كل ما خططوا له غير قانوني. وفي بعض الأحيان، يُشكِّل التراخي الأمني المضحك في الأبراج -التي يجد بوتى والهواة المتحمسون معه من السهل نسبياً التحايل عليها واختراقها- تذكيراً للمشاهدين بالشيء نفسه الذي قام به الإرهابيون. كان الأمن أحد أكثر الخطابات المهيمنة في أعقاب أحداث 11 سبتمبر، حيث ركَّزَتْ معظمها على حالات الفشل الملحوظة في الإجراءات والتواصل وسرعة الاستجابة من جانب السلطات<sup>(2)</sup>. إن قدرة بوتى على التحايل على الأنظمة الأمنية في مركز التجارة العالمي تدل ضمناً على نجاح الإرهابيين في تحجُّب كشف السلطات لهم وعلى أدواتهم المتواضعة نسبياً. وكما يشير بوتى، فإن «جريمته» كانت «جميلة» و«حميدة» في تناقض صارخ مع الجريمة المدمرة والعنيفة التي ارتكبتها الإرهابيون.

ومن المهم الآن ربط هذه المقارنات -الطرق التي يعكس بها «رجل على السلك» الهجمات الإرهابية- من خلال مناقشة واحد من أكثر الموضوعات إثارة للجدل والتي يمكن أن تكون مثيرة للانقسام في خطاب 11 سبتمبر: وهي النظريات المحيطة بالهجمات على أنها «مشهد»، بل «فن». هذا الرأي الاستفزازي وعديم الإحساس على ما يبدو، بل هو عند البعض يُعْتَبَرُ إفلاساً أخلاقياً، قد عبَّرَ به عددٌ من الأفراد، وعلى الرغم من فرضيته الأولية التي يبدو أنها متعلِّقة ببساطة بالصدمة، فهناك رؤى قيِّمة داخل الفكرة وتتطلب المزيد من التحليل. في 16 سبتمبر 2001، قام المُلْحَن الألماني كارل هاينز ستوكهاوزن، أثناء إجراء مقابلة معه في هامبورغ قبل حفلٍ أُقيم عن أعماله، بقوله إن أحداث 11 سبتمبر كانت «أعظم عمل في ممكن في الكون كله»<sup>(3)</sup>. وقد وُجِّهَ نقدٌ على نطاقٍ واسعٍ تجاه ستوكهاوزن بسبب

(1) هناك وصف ممتاز للخطة في كتاب لورانس رايت «البرج المائل: طريق القاعدة نحو 11 سبتمبر» (نيويورك: ألفريد أ. كوف، 2006).

(2) هناك أيضاً مؤلفات عن اللؤامة تشمل: كتاب ديفيد راى جريفين David Ray Griffin «بيرل هاربور الجديد: أسئلة مقلقة حول إدارة بوش و 11 سبتمبر» The New Pearl Harbour, Disturbing Questions about 11 September and the Bush Administration and 11 September (الديلتروب: آبرس، 2004)، وكتاب جيم مارز Jim Marrs «مؤامرة الإرهاب: الخداع و11 سبتمبر وفقدان الحرية» The Terror Conspiracy: Deception, September 11, and the Loss of Liberty (نيويورك: ديسفوريشن، 2006)، وكتاب إيان هينشال Ian Henshall «11 سبتمبر: الأدلة الجديدة» September 11: The New Evidence (لندن: روبنسون، 2007) وكتاب رولاند مورغن Morgan «الكشف عن رحلة رقم 93: ما الذي حدث حقاً في رحلة «فلنبداء» في 11 سبتمبر؟» Flight 93 (لندن: روبنسون، 2006).

(3) انظر:

[www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html](http://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html)

(تمت زيارة الموقع في 9 أبريل 2009).

هذه التعليقات -التي يدّعي أنها أُخْرِجَتْ عن سياقها وبالتالي أسيء فهمها- وعانى في مسيرته المهنية نتيجةً لذلك (توفي عام 2007). ولكن في هذه التعليقات، المرثجة ربما، هناك بدايات لطريقة لتفسير المشهد البصري للهجمات من حيث القيمة «الفنيّة». وقد ساهم الفنان الإنجليزي داميان هيرست في إثارة الجدل عندما أكّد أن «الأمر في أحداث 11 سبتمبر هو نوع من الأعمال الفنيّة بخدّ ذاته. لقد كان شريفاً، لكنه ابتكر بهذه الطريقة من أجل هذا النوع من التأثير. تمّ ابتكاره بصريّاً»<sup>(1)</sup>. ويكتمل كلامه فيقول:

«يجب أن تُسلّم لهم بطريقة ما لأنهم حقّقوا شيئاً لم يكن يخطر ببالي أخيراً قط، خاصةً وأنهم فعلوا ذلك ببلدٍ كبيرٍ مثل أمريكا. أعتقد أن لغتنا المرئية قد تغيّرت بسبب ما حدث في 11 سبتمبر: أصبحت الطائرة سلاحاً -وإذا طارت بالقرب من المباني، يصاب الناس بالذعر. وتتغيّر لغتنا المرئية باستمرار بهذه الطريقة وأعتقد أن كونك فناناً ستبحث باستمرار عن أشياء مثل تلك»<sup>(2)</sup>.

مرةً أخرى، ربما يتعيّن على المرء بالطبع أن يأخذ هذه التعليقات كأخر تعليقات هيرست الاستفزازية المنعمّدة، والتي يُغتَيّر العديد منها ضمن نتاجه الفني. ولكن كما هو الحال مع ستوكهاوزن -وبشكلٍ ضمنيٍّ في مذكرات بوتو وفيلم جيمس مارش- يشعر المرء أن هناك قضيةً مهمةً تُثار وربما يُساء فهمها في ثقافةٍ ما زال يُهَيِّم عليها مزاج الأساطير وإحياء الذكرى وحتى التقديس في أحداث 11 سبتمبر. وكما رأينا، سعى غالبية فنّ 11 سبتمبر إلى إحياء ذكرى الحدث وتجنّبت في الغالب التمثيلات الصريحة أو الجوانب الأكثر إثارةً للجدل التي قد تُهدّد بزعة الخطابات المهيمنة. ومن الأمثلة الرمزية لهذا الحثّ الاجتماعي والثقافي والفنيّ هو مثال فيلم «مركز التجارة العالمي» (2006) لأوليفر ستون. فالفيلم مليءٌ بالمشاعر، والصور يشبه الروحانية، والسياسة الذكورية/العسكرية العدوانية بشكلٍ مدهش. ويقدم سرد الفيلم المُخكم نظرةً معقّمةً وعاطفيةً بشكلٍ مفرطٍ للهجمات وتنتهي على ما يبدو بتبرير غزو العراق. كما يجادل بيتر برادشو:

«هناك بعض الأفلام الفظيعة لأنها مضلّلة بشكلٍ ماهرٍ وردينة إلى درجة أن وجودها هو نوعٌ من الفضيحة. ستون لا يضع قدمًا على

(1) انظر

www.guardian.co.uk/uk/2002/sep/11/arts.september11

(نمت زيارة الموقع في 9 أبريل 2009).

(2) المرجع السابق.

حق. ويستخدم الكاميرا بتنافلٍ وسوء تقدير وكأنه يصور جنازة دولة ويصحبها موسيقى رثاء قبل وأثناء الهجوم الرهيب نفسه بتأثير درامي خائق كأنك تحت صوفي مُعْظَر يزرن قنطاراً»<sup>(1)</sup>.

لذا فشل فيلم ستون في وظيفتين أساسيتين: في كونه إهداءً حماسيًا لشجاعة وتفاني أولئك الذين حاولوا مساعدة الآخرين في الهجمات؛ وفي كونه فيلم إثارةً مُستلهاً. وفي الواقع، إن الموضوعات والتوقعات العامة - قصة كارثة/إنقاذ مع نهاية خلاص مناسبة - تُقلّل من الشخصيات الواقعية وتحول مواقفهم إلى كليشيهات وصور نمطية، وبالتالي وبشكل متناقض، يبخس من الرغبة الواضحة في تقديم احتفاءً بشرطة نيويورك وغيرها من الأجهزة التي فقدت أفراداً في الهجمات.

وبالعودة إلى التصريحات الاستفزازية لستوكهاوزن وهيرست حول «فن» 11 سبتمبر، ومع الأخذ في الاعتبار النظرة المضادة لمشي بوتني، يمكن للمرء أن يجادل بأن القرارات الجمالية التي اتخذها ستون تتخلى بصورة نشطة عن التاريخ وتبتعد الأساطير وتشوّه حقيقة الهجمات. ولأن الفيلم ملتزم بتكريم حياة هذه الشخصيات<sup>(2)</sup> فإنه يخاطر بإضعاف مآسيهم عن طريق وضع تجاربهم في سردٍ مضحكٍ وعاطفيٍّ بشكلٍ طفوليٍّ. وإذا كان فيلم «رجل على السلك» لم يُقل شيئاً صريحاً عن أحداث 11 سبتمبر، لكن بسبب انعكاساته الرمزية، فإنه بهذا بدأ «يقول الكثير»، ثم إن فيلم «مركز التجارة العالمي»، على الرغم من اهتمامه الصريح بالقصة التاريخية الحقيقية، لم «يقل إلا القليل جداً» فيما يتعلق بالجذّة أو العمق أو إضافة المعرفة إلى أدبيات وسياسة خطاب 11 سبتمبر. وهناك عددٌ كبيرٌ من المجموعات والمؤسسات والمنظمات التي تعمل بمثابة مصادر وناشرين للمعلومات للضحايا وعائلات الناجين ولمن يرغبون في أن يتم إدراجهم في ذكرى الأحداث. ولكن إذا كان الفن هو الاستمرار في تصارع الآثار والمعاني حول 11 سبتمبر، فربما يجب على المرء أن ينظر بالفعل إلى ما وراء الخطابات المألوفة عن المأساة والجداد والخلاص وأن يعترف بالتمثيلات غير التقليدية.

(1) بيتر برادشو Peter Bradshaw، «مركز التجارة العالمي»، على موقع:

[www.guardian.co.uk/film/2006/sep/29/actionandadventure](http://www.guardian.co.uk/film/2006/sep/29/actionandadventure)

(تمت زيارة الموقع في 10 أبريل 2009).

(2) ربما يكون تصوير الفيلم للشخصيات التاريخية هو الأكثر إشكالية في حالة ديف كارنز Dave Karnes، جندي البحرية السابق، الذي شق طريقه إلى نيويورك والأرض الصفر، وساعد في إنقاذ جون ماكلوفلين وويل جيمينو. وهو قد خدم في وقت لاحق في العراق. لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع، راجع ريكبا ليس Rebecca Liss، «تخيل أوليفر ستون لمركز التجارة العالمي: كيف حدث الإنقاذ حقاً»، في موقع: [www.slate.com/id/2147350](http://www.slate.com/id/2147350) (تمت زيارة الموقع في 10 أبريل 2009).



وينطبق هذا بالتأكيد على الانعكاسات المعقّدة الواضحة في فيلم «رجل على السلك»، ولكن القصص الخيالية الأخرى في المستقبل قد تنخرط في أفكار سياسية وجمالية وأخلاقية تحتوي على سوء الفهم والغضب والاشمئزاز والتناقض فيما يتعلق بأحداث 11 سبتمبر. وقد ألحّت رواية «نوافذ على العالم» إلى بعض هذه الردود -على سبيل المثال كما في «كرسي الرحمة» وفي رواية كالفوس<sup>(1)</sup> «اضطراب غريب تجاه البلد» (2006) A Disorder Peculiar to the Country -ولكنّ مقالاً مهماً بقلم دانيال كوتوم Daniel Cottom يقترح طرقاً استفزازيةً أخرى للتحدث عن 11 سبتمبر.

تبحث مقالة كوتوم «أن تحب الكراهية»<sup>(2)</sup> (2002) في أعمال الفنان كريس بيردن Chris Burden، وبعد أن تناولت سياق أعمال بيردن، ربطته بأحداث 11 سبتمبر. إن استفزازات بيردن «الكارهة للبشر» تشتمل على إطلاق النار على طائرة كانت قد أُلغيت للتوّ من لوس أنجلوس (والتقدير أنه كان على مسافة بعيدة من إصابة الطائرة بالطلقة، وبالتالي تجنب الملاحقة القضائية)، وتشتمل أيضًا على وضع «نصب هزلي» يسرد أسماء الفيتناميين القتلى أمام نصب واشنطن التذكاري للحرب<sup>(3)</sup> وأيضًا إصابة نفسه بعبّار نارٍ في ذراعه (أمّر بعدها بمراجعة طبيب نفسي). ويقوم كوتوم بإضفاء الطابع التاريخي على هذه الأعمال وغيرها من «الأعمال» ضمن التقاليد الفنية والفلسفية الكارهة للبشرية. ويحدد كوتوم هذا الموضوع كونه موضوعًا مهمًا في تاريخ الفن الغربي، حتى وإن كان هناك تقليل من قيمته الفنية. وهو يصف «الإحياء الرائع» («أن تحب الكراهية» 119) لصورة بيردن المسماة «747»<sup>(4)</sup> ويمضي إلى القول بأن بيردن «غير أخلاقي» طائش، مكشّش نفسه للإثارة الجمالية... وأنه لا يهتم بالعواقب الإنسانية لما يبحث عنه («أن تحب الكراهية» 119). ويضع كوتوم استفزاز بيردن يثمّ تخليذه بصورة أبيض وأسود) ضمن تقاليد الأعمال الدادائية<sup>(5)</sup> «لإبهار

(1) كين كالفوس Ken Kalfus روائي وصحفي أمريكي صدر له بعض القصص القصيرة والروايات ومنها «متساوي الأضلاع» و«مفوضية التنوير» و«انقلاب فودري» رواية وقصص قصيرة» بالإضافة إلى روايته «اضطراب غريب تجاه البلد» وهي أحد نصوص 11 سبتمبر. (لترجم)

(2) دانيال كوتوم (2002)، «أن تحب الكراهية»، في «تمثيلات الثمانينيات» (الخريف)، ص 119-138.

(3) والفكرة هنا من سرد أسماء الفيتناميين لكي تكون ردًا على النصب التذكاري الذي وُضعت عليه أسماء الجنود الأمريكيين الذين ماتوا في حرب فيتنام. (لترجم)

(4) انظر:

www.phillipsdeputy.com/auctions/lotdetail.aspx?sn=NY010307&search=&p=&order=&lotnum=264

(تمت زيارة الموقع في 17 أبريل 2009).

(5) حركة الدادائية Dadaism نشأت في سويسرا بعد الحرب العالمية الأولى، وهي حركة فكرية تستخدم السخافة في طرق احتجاجها ضد المجتمع الرأسمالي. وهي حركة ترى أن أي شيء يمكن أن يكون فنًا إذا اعتُبر

البرجوازيين»، وضمن رؤية بيكت<sup>(1)</sup> اللاذعة، وضمن اقتراح أدرنو لجملة بودلير<sup>(2)</sup> «احتجاج ضد الأخلاق» («أن تحب الكراهية» 122). فبدلاً من أن يتم تقييم الفن باعتباره وسيلة إنفاذ واحتفالٍ ضمنيٍّ بالإنسانية والقيم الإنسانية (وإن هذا الفن جميل، وله «قيمة» جوهرية، ويستفيد منه الجمهور بالانخراط فيه أخلاقياً وجمالياً)، يشير كوتوم أن بيردن يعكس أدبياتٍ أكثر سخريةً ومبغضةً للبشرية وربما مدمرةً والتي كان لها كُتّاب سابقون منتخبون ومنهم سوفت، وموليير Moliere<sup>(3)</sup>، ودوروثي باركر Dorothy Parker<sup>(4)</sup>، وشيلر Schiller<sup>(5)</sup>.

كتب كوتوم عن كراهية البشرية المفرطة الشديدة لدى بيردن:

«يقودنا عرضُه إلى رؤية البغض المؤسس تجاه البشرية وهو يعمل في مفهوم الفن: جاذبيته لعالم اللإنساني، الذي لا يشمل فقط مجالات الأحداث المادية الغاشمة والتمثيلات الثقافية ولكن أيضاً التماهي مع أشياء مثل القادة، والآلهة، والشأع الاستهلاكية، والطائرات، وناطحات السحاب، والأفلام». («أن تحب الكراهية» 123)

يستشعر المرء أصداء 11 سبتمبر الاستباقية هنا، وهي حقيقةٌ تم التأكيد عليها عندما يستحضر كوتوم عمل دريد سكوت Dread Scott الذي يقدّم نصبَ التذكاري «الحرية الدائمة» (2002) رمزاً بديلاً للجداد في ضوء الهجمات، مذكّراً بأسماء الأفغان الذين عانوا في الحرب اللاحقة<sup>(6)</sup>. إن استخدام كوتوم لكلمة «غير إنساني» هو الأكثر أهميةً هنا، بمعنى أنه عندما أطلق بيردن مسدّسه على الطائرة من فوقه، كان «مثل تلك الأشياء الغريبة التي هي في طورها لأن تصبح فناً، فلم تُغذ تماها مجرد أشياء

الفنان أنه كذلك. وتُضخ السخافة في هذه الحركة من اسمها، ف dada لا تعني أي شيء بل ربما تذكر المستمع بصوت طفل يحاول نطق كلمة بابا. (للتّرجم)

(1) صامويل بيكت Samuel Beckett الكاتب المسرحي والروائي والشاعر الأيرلندي الذي اشتهر بأنه أحد المؤسسين لـ«السرّح العبي» وقد فاز بجائزة نوبل للأدب في عام 1969، وأحد أشهر أعماله مسرحية «في انتظار قودو». (للتّرجم)

(2) الشاعر الفرنسي للعروف صاحب «أزهار الشر». (للتّرجم)

(3) كاتب مسرحي وشاعر فرنسي ساخر في القرن السابع عشر، كتب مسرحية «الطُرطوف/النافق» وفيها يسخر من الكنيسة مما جعل البرلمان الفرنسي حينها يقرّر منعها. (للتّرجم)

(4) كاتبة وشاعرة أمريكية في القرن العشرين، اشتهرت بالكتابة الساخرة. (للتّرجم)

(5) الفيلسوف والشاعر والكاتب المسرحي الألماني. (للتّرجم)

(6) انظر:

[www.dreadscott.home.mindspring.com/enduring.html](http://www.dreadscott.home.mindspring.com/enduring.html)

(نمت زيارة الموقع في 17 أبريل 2009).

كما تظهر لصانعيها أو جماهيرها» («أن تحب الكراهية» 122). ويقترح كوتوم أن المثال الأكثر استثنائية لهذا الأمر «يشمل إشراك المآزة في مشاهدة الرموز التي تتعرض للهجوم، متخيلين أنهم يُشاهدون فيلمًا، في حين أن الآلاف يموتون» («أن تحب الكراهية» 122). ويمكن للمرء أن يستنتج من تلميحات كوتوم أنه يعمل نحو طريقة للرد على الفن «الإنساني» لبيردن من خلال رمزية 11 سبتمبر. علاوة على ذلك، ربما يكون الإرهابيون أنفسهم قد خططوا ونفذوا الهجمات بتصميمات متناسبة «غير إنسانية»، متنبئين بـ«مشهد» الطائرات المختطفة التي تصطدم بناطحات السحاب كنوع من «الفن» المدمر، الذي لا يهتم مطلقًا بالخسارة الفادحة في الأرواح حيث أعقبتهم، إن صُحَّ التعبير، الرمزية الكارثية.

يفكر كوتوم في الطرق التي لا تلزم بها صورة بيرد «747» بأشكال الفن التقليدية:

1. لا يوجد جمهور - أو بالأحرى ليس هناك جمهور مجهر (من غير الواضح من الذي التفت الصورة ولكنها تُنسب إلى بيرد نفسه).

2. لا ستائر أو موسيقى للدلالة على بداية أو نهاية.

3. لم يتم تقديم أي شيء لغرضه في أي معرض - باستثناء الصورة (وشهادة بيرد الشخصية).

4. لو كان الفعل «ناجحًا» لكانت هناك كارثة رهيبة وسيكون بيرد وحده مسؤولاً عنها («أن تحب الكراهية» 123).

وبعبارة أخرى، إن «فن» ما عمله بيرد - وهو بالتأكيد على أحد المستويات مقصود أن يكون كذلك - يطالب المرء بخلق مفردات جمالية وأخلاقية جديدة لوضفه. ولم يتم «مراقبة» فعل بيرد الحقيقي أو ملاحظته بشكل تقليدي، ويمكن استنتاج أنه أكثر أهمية من أي تمثيل لاحق. ومن الواضح، كما هو الحال مع الكثير من أعمال بيرد، أنه لا يمكن تكراره، بل لم يكن عملاً مصممًا للتكرار. إنه قائم بذاته، وهو عمل ضار، ويحتمل أن يكون خطيرًا ومثيرًا للجدل من الناحية الأخلاقية، ولكن أيضًا، يمكن القول جدلاً، أنه عمل عدواني مقنع يُثير ذكرى الإرهاب أو يُعيد تمثيله<sup>(1)</sup>. ويبدو أن بيرد بطريقة ما يستجيب لأعمال إرهابية حقيقية

(1) ومن المفيد أن نتذكر أن «747» لبيرد، وكذلك مني يوتي، حدث في مناخ من التوتر المحيط بالهجمات الإرهابية التي حُرّض عليها أعضاء حزب الفهد الأسود، وجيش تحرير السود، والجيش الجمهوري الإيرلندي وأيتا وعصابة بادر ماينوهوف. ومنذ ميونخ التي نهب ضحيتها الرياضيون الإسرائيليون من قبل «مجموعة سبتمبر الأسود» في 5 سبتمبر 1972.

أخرى كانت سائدة في أواخر ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وبذلك يصبح العمل كأنه محاكاةٌ بودليارية<sup>(1)</sup> «لمشهد» إرهابي. ويستمر كوتوم في المجادلة، بأن هذا الجانب من عمل بيردن العدمي الكارِه للبشر يتنبأ بهجمات 11 سبتمبر، أو بشكلٍ أكثر تحديداً، يتنبأ بلفظات الهجمات على مركز التجارة العالمي وما تلاها.

وكتب كوتوم عن أحداث 11 سبتمبر بأنها تُشبهُ فيلمًا، ولكنه فيلمٌ لم يُقدَّم «المواساة»، وكان الموت الحقيقي فيه لأسباب «رمزية» أكثر من أسباب «استراتيجية» («أن تحب الكراهية» ص 133). من هنا، يمكن البدء في تفسير 11 سبتمبر على أنه تحدٍ صادمٌ وتشويشٌ كبيرٌ على «تدفُّق» الصور الوسيطة. ففي «مجتمع المشهد»، حيث يتم استيعاب الصور المزعجة بسرعة وثبات في التسلسلات المزدحمة للواقع الوسيط، يُواجه كلٌّ من الفنان والإرهابي المشكلة الرئيسية المتمثلة في كيف «الفرن» أو «للفعل» أن يجذب انتباه الجمهور ولو كان ذلك لوهلة يسيرة. في هذا الإطار، يمكننا بالتالي وضع المشاهد الثلاثة على سلسلة متصلة:

1- إن مشهد «مشي بوتي» بين الأبراج هو «عملٌ فنيٌّ» يحتفل بالبراعة البشرية والجرأة الخيالية/الجسدية، وفي الوقت نفسه يحتفل أيضًا بجماليات البناء والصلابة للبرجي التجارة العالميين. ويلهم إنجازهُ الفدُّ الرعبَ والشعورَ اللذين لا يمكن تصوُّرهما.

2- في الطرف الآخر، يوجد «مشهد» للطائرات المختطفة وهي تصطدم بالبرجين. والانعكاس الرمزي للإرهابيين في طائرات الرِّكَّاب وناطحات السحاب يُخفِّرُ الخوف والرَّهبة، ويثبِّتُ مشاهدة هذا بشكلٍ مماثلٍ من خلال عالمٍ لا يمكن تصوُّرهُ.

3- يُمثِّلُ عمل بيردن «747» كفنًا اتَّصالٍ بين هذين الخدثين المذهلين. ويطلق «الفنان»، كما يعترف، النار من مسدَّسٍ مشحونٍ بالرصاص على طائرة مقلِّعة، وبالتالي يحتمل أن يخاطر بحياة العديد من الأرواح ويعقوبة السجن. هذا الفعل ربما يدعو للاشمئزاز، ولكن أيضًا يدعو لشعورٍ مُعْجِنٍ من الرَّهبة وعدم التصديق.

ربما يكون من الواضح الآن كيف تدعو «الأحداث المثيرة» التي قام بها

(1) مصطلح في فلسفة بودريار وهو إحلال شيء مكان الحقيقة عن طريق تمثيلها، أفضل مثال يمكن من خلاله فهم هذا المصطلح هو فيلم «ميتريكس». (الترجم)

بيردن وبوني إلى إقامة روابط رمزية مع أحداث 11 سبتمبر<sup>(1)</sup>. واستخدمت «الأحداث» ثلاثة أشياء تنتمي للمجتمع الرأسمالي المعاصر -ناطحات السحاب والطائرات والمسدسات- لإنشاء مشاهد مذهلة ترمز إلى ما يلي بالترتيب: البراعة الإنسانية والعنف والدمار؛ وتم دمج الأولين في «الفن/ الإرهاب» في عمل بيردن.

وهكذا يمكن رؤية تعليقات ستوكهاوزن وهيرست التافهة والمبتذلة التي تربط بين 11 سبتمبر والفن في ضوء مختلف قليلاً. ويستمر كوتوم في القول بأنهم لم يكونا وحدهما في هذا الاعتراف بالدوافع «الرمزية» بدلاً من الدوافع «الاستراتيجية» وراء الهجمات. وقد أثار الروائي الأمريكي جوناثان فرانزن<sup>(2)</sup> Jonathan Franzen هذه المسألة أيضاً في مجلة النيويورك. فقد تضمنت مشاعره عند مشاهدة الأحداث وهي تحدث مباشرة «إعجابه بالهجوم الذي تمّ تصوّره ببراعة وتمّ تنفيذه بلا خطأ، والأسوأ من ذلك كله، شعر بالتقدير المروّع للمشهد البصري الذي أنتجته [الهجمات]»<sup>(3)</sup>. ويطلق فرانزن على الإرهابيين مسعى «فنانو الموت» الذين «كانوا يستمتعون بالجمال المروّع لانهيار الأبراج»<sup>(4)</sup>. واستخدامه لعبارة «الجمال المروّع» مهم هنا لأنه يلمح إلى كل من العنف ومشهد 11 سبتمبر الذي كان مشهداً آيئزاً بشكل لا يمكن إنكاره، وأنه مشهد «جميل» رغم، أو ربما بسبب، نواياه القاتلة. ويلمح كوتوم إلى ملاحظات أخرى مماثلة قام بها مارشال بيرمان<sup>(5)</sup>، وهيرت موشامب ومقالته «الجمال التذكاري للحطام للأساسي» (2001) التي تستحق النظر بمزيد من التفصيل لوضع سياق للموضوع. فيكتب موشامب عن النقاشات المبكّرة بين المجموعات المختلفة حول ما يجب فعله تجاه أنقاض الأبراج. ويصف الأنقاض بـ«العمارة»<sup>(6)</sup> أو بالأحرى

(1) هناك روابط أخرى مع النظرية الظرفية، ولا سيما عمل فاي ديورد Guy Debord وراؤول فنيجم Raoul Vaneigem. لزيد من المعلومات حول هذا الموضوع انظر:

www.bopsecrets.org/PS/situationism.htm; www.nothingness.org; www.situationist.cjb.net/. وهناك مقال خاص بقلم ديورد، «حول الإرهاب والدولة»، وهو مقال منير وإيحيى بشكل خاص في ضوء 11 سبتمبر، على موقع: www.notbored.org/on-terrorism.html (تمت زيارة الموقع في 17 أبريل 2009).

(2) رواني وكاتب مقالة أمريكي معاصر من رواياته «التصحّحات» (2001)، «الحرية» (2010)، «النقاء» (2015). (للترجم) (3) في موقع:

www.newyorker.com/archive/2001/09/24/010924ta\_talk\_wtc (تمت زيارة الموقع في 14 فبراير 2009). (4) للرجع السابق.

(5) Marshall Bermann مؤلف كتاب «كل ما هو صلب يذوب في الهواء» (1983)، وهو تحليل للحداثة وأثرها على القرن العشرين.

(6) هيرت موشامب Herbert Muschamp، «الجمال التذكاري للحطام للأساسي»، على موقع: www.nytimes.com/2001/11/11/arts/design/11MUSC.html

(تمت زيارة الموقع في 14 أبريل 2009).

أنقاض نُدَّكَّزْنَا بالعمارة، وخاصة بعمل فرانك قيري<sup>(1)</sup>. ومع قدرٍ من المفارقة، يشير موشامب إلى «عمل رئيسي جديد»<sup>(2)</sup> ظهر مؤخرًا في نيويورك. فيقول:

«إذا كنت تعتقد أن الجمال يبدأ في الرعب، فلن يكون ذلك تدينشا عندما نتحدث عن جمال الجدران المتبقية. كما أن هندسة قيري المعمارية ليست هي العمل الوحيد الذي بنى سياقًا جماليًا لها. فقد تم تخصيص جزء كبيرٍ من الأدب للتأمل في الآثار. ونشأ التقليد الكلاسيكي الحديث من داخل خيال أولئك الذين تأملوا في الأحجار المحظمة في العالم القديم. ولهذا السبب ذهب مهندسو القرن التاسع عشر إلى روما. فيجب أن تكون رؤى بيرانيزي<sup>(3)</sup> Piranesi النقوشة للكلاسيكية الرائعة دراسة متطلبة على أولئك الذين يتأملون الآن في الأرض الصفر»<sup>(4)</sup>.

وبجادل موشامب بأن هذه الأنقاض ستكون نصبةً تذكاريًا مناسبةً للأبراج المنهارة ولأولئك الذين لقوا حتفهم في الهجمات. ولكن كما يتضح، يرى أيضًا الروابط الجمالية بين الأنقاض والعمارة.

وكما هو الحال مع التعليقات الأخرى التي أدلى بها فرانزن وستوكهاوزن وهيرست، فهناك مزيج من الفن والإرهاب بكلمات موشامب التي تعكس أعمال بوتني وبيردن. فيكتب موشامب ما يلي:

«في نهاية المطاف، فإن الجدران عبارة عن جدران، أو بالأحرى هياكل عظمية للجدران. ومن الصعب أن نتخيل رمزًا معماريًا أكثر فاعلية، خاصة عندما نواجه مستقبلًا متشدًا آمنًا، حيث من المحتمل أن تلعب الجدران والحدود والحواجز وأنواع أخرى من العزل والمناطق المحظورة دورًا بارزًا»<sup>(5)</sup>.

وبالتالي، فإن أنقاض الأبراج لها قوة دلالية جوهرية. ومن الآثار المترتبة على هذا القول أنَّ أي أعمالٍ معماريةٍ مستقبليةٍ أخرى قد تجلَّ محل الأنقاض لن يكون لها حاجة بحكم طبيعتها (عندما يتم نقل البقايا من المباني على أنها مجرد «حطام» ثم تتوقف عن أن يكون لها معنى يتجاوز

(1) Frank Gehry مهندس معماري أمريكي اشتهر بأعماله التي تبدو لوهلة كأنها أنقاض، ومرات تظهر وكأنها أجزاء أو كتل مفككة. (الترجم)

(2) هيربرت موشامب Herbert Muschamp، «الجمال التذكاري للحطام للأساوي»، على موقع:

[www.nytimes.com/2001/11/11/arts/design/11MUSC.html](http://www.nytimes.com/2001/11/11/arts/design/11MUSC.html) (تمت زيارة الموقع في 14 أبريل 2009).

(3) جيوفاني باتستا بيرانيزي، فنان معماري إيطالي في القرن الثامن عشر، اشتهر بمنقوشاته في روما، وبرسومانه للسجون الخيالية وذات الخلفية الجوية. (الترجم)

(4) هيربرت موشامب Herbert Muschamp، «الجمال التذكاري للحطام للأساوي»، على موقع:

[www.nytimes.com/2001/11/11/arts/design/11MUSC.html](http://www.nytimes.com/2001/11/11/arts/design/11MUSC.html) (تمت زيارة الموقع في 14 أبريل 2009).

(5) المرجع السابق.

مواد النفايات). وتحتوي الآثار على «سياق جمالي» ضمن التجزؤ والتجارب الرسمية المعقدة لهندسة قبيري المعمارية. وهناك قراءة أكثر تخمينًا، ولكنها ليست أقل إقناعًا، لأبراج مركز التجارة العالمي الأصلية التي تُمثل العمارة الحدائية -متمثلة في الخاصية الوظيفية، مواد من صنع الإنسان، ومبانٍ غير تقليدية- والأنقاض تمثل بنية ما بعد الحدائية بالتزامها بالانتقائية والمشهد والتهجين. ويشير موشامب إلى أن «فن» الأبراج يكمن في ذكرى صلابتهما السابقة وحجمهما المبهر، وفي نفس الوقت ثمة «فن» يكمن في أنقاض الدمار. وهناك صيغة مماثلة تربط وتفصل أيضًا مشي بوتى وصورة إطلاق النار لبيردن على الطائرة: يحتفل الأول بالأبراج وبراعة المشي على سلك مشدود؛ ويخاطر الثاني بإحداث كارثة ويستمتع بجزء البشرية.

إن مقال كوتوم يقول إن مثل هذه الردود على أحداث 11 سبتمبر، بعيدة كل البعد عن كونها تافهة أو غير أخلاقية بشكلٍ مُتعمدٍ، بل تساعد بشكل واضح على الكشف عن «العدوان ضد الإنسانية، والدافع غير الإنساني، الذي نجده في الفن» («أن تحب الكراهية» 134-135). وهو يجادل كذلك بأن الأبراج أُعيد تقديمها كهدايا تذكارية في المعارض والأضرحة ومقاطع الفيديو والكتب المصوّرة والنشآت الفنية، وأن هناك سلالة من «الجمال في الدمار» في هذه الردود («أن تحب الكراهية» 134). ويكتب كوتوم إن «الإكراه» الذي عاشه هو نفسه وهو يشاهد اللقطات مرارًا وتكرارًا، يذكّره بفن كريس بيردن. ويشدّد كوتوم على أن هذه المشاعر -التي يمكن القول إن الكثير يُشارِكها- كانت حتمية لأن «السياسة سيتم تحويلها إلى جمالية»، وأن الفن، من خلال موضوع كراهية البشرية، هو الوسيلة الضرورية التي يمكن من خلالها فهم الحدث بشكلٍ أفضل («أن تحب الكراهية» 134). يعترف كوتوم بأن أحداث 11 سبتمبر تبعث «عاطفة فريدة تكاد لا تطاق» («أن تحب الكراهية» 134)، ولكنه يجادل أيضًا بأنه لا مفر من «أن يشعر الناس بأنهم مضطرون إلى التخيل لوهلة أن كل هذا كان فنًا وليس تجربة أخرى للموت في الحياة» («أن تحب الكراهية» 135). مثل هذه التعليقات تستحضر مشي بوتى -الاحتمال الحقيقي لوفاته مُعلّق على وقائع المشي، لكن نجاح المشي في النهاية (وجماله الطبيعي) يعكس ذكرى أولئك الذين سقطوا أو قفزوا من الأبراج في 11 سبتمبر.





## الفصل السادس:

### «هو يُعزّي، وهي مذهولة»: الرجال والنساء 11 سبتمبر في «كرسي الرحمة» و«الرفاق»

كما رأينا خلال هذه الدراسة، كان الزواج والعلاقات بين الذكور والإناث فكرة شائعة في الكثير من كتابات 11 سبتمبر. ولقد جادل بعض النقاد بأن هذا هو نوع من «التراجع»، متهمين الكتاب الأمريكيين بالابتعاد عن التداعيات السياسية للهجمات والعودة إلى التقاليد الروائية المهتمة بالعلاقات بين الجنسين. ولقد كان الزواج، بطبيعة الحال، دائما شاغلا رئيسيا للروائيين، وربما يستطيع المرء أن يقول إنه في حالة رواية «الرجل الهاوي»، تم استخدام هذا الموضوع كنموذج مصغر لشواغل أوسع نطاقا في أمريكا بعد 11 سبتمبر. وقد قيل أيضا، سوزان فالودي هي أكثر من أصرت على هذا القول، بأن المخاوف الثقافية المتعلقة بالذكورة والأنوثة سيطرت على الخطابات المتعلقة بأحداث 11 سبتمبر. وتفحص المسرحيتان<sup>(1)</sup>، «كرسي الرحمة»<sup>(2)</sup> (2003) لنيل لابوت، و«الرفاق»<sup>(3)</sup> (2001) لأن نيلسون، أحداث 11 سبتمبر بشكل حصري من خلال حوارات بين الرجال والنساء، بينما تتوصل في الوقت نفسه إلى استنتاجات مختلفة للغاية. في الواقع، من المغري رؤية أن المسرحيتين تردان على بعضهما البعض بشكل غير واعي، حيث تنظر الأولى إلى الأنانية والفردية، بينما تحتفي الثانية بنكران الذات والبطولة في ضوء هجمات 11 سبتمبر. ولكن كما سنكتشف، فإن سخرية المسرحية الأولى بالسلوك الإنساني تتوازي مع المشاعر القوية (والضيقة) في المسرحية الثانية إلى حد أن كلا الردين لهما مشاكلهما الخاصة.

تخلق مسرحية «كرسي الرحمة» في كثير من الأحيان دراما مبالغ فيها عن طريق حوارات ساخنة ومتعكرة المزاج بين بن هاركورت Ben Harcourt، أحد العاملين في مركز التجارة العالمي، ورئيسه آبي بريسكوت

(1) هناك مسرحيات أخرى تناولت أحداث 11 سبتمبر. ومنها، مسرحية تشارلز إيفريد «تبقى بحارا» Adopt a Sailor (2002)، ومسرحية كيرج رابت «الأحداث للأساوية الأخيرة» (Recent Tragic Events, 2003)، ومسرحية روبرت ماريس «11 سبتمبر للنهار» (Fallen September 11 (2005)، ومسرحية لاري كيروين «القلب له عقل خاص به» (The Heart Has a Mind of its Own (2007).

(2) نيل لابوت، «كرسي الرحمة» (لندن: دار فير وفير، 2003).

(3) آن نيلسون، «الرفاق» (نيويورك: راندوم هاوس، 2001).

Abby Prescott، التي كان معها في علاقة غرامية في اليوم الذي يلي 11 سبتمبر. حيث تعتقد عائلة بِن أنه تُوفي، وهو حريض على إدانة هذه الكذبة وحريض على بدء حياة جديدة مع أبي. ويرفض بِن الرد على هاتِفِه الذي يَرنّ باستمرار، ويناقش الاثنان الصواب والخطأ في هذه الخطة، ويناقشان بشكلٍ عام التوتُّرات بين الإيثار والمصلحة الذاتية:

أبي: لأنها تجعلني فضولية، هذا كل شيء. (صوت ضربة). عندما كنت في الخارج، أتجول، وأحدّق في الناس... تساءلتُ فجأةً عن شعورك حيال ذلك. أعني، كيف تشعر حقًا بما حدث.

بِن: أشعر كما يشعر الجميع.. أشعر حقًا!

أبي: لا أعتقد أن هذا صحيح. / لا، أوه أوه (صوت ضربة). السبب هو أنه بغد الصدمة، حسنا، بعد الصدمة الواضحة التي يَفِرُّ بها أي شخص.. كان فكري الأول هو أن هذه فرصة...

بِن: نعم، لكن هذا ما أردتُه... لنا. / تمامًا فرصة ممكنة لنا...

...

أبي: من يفعل ذلك؟! / من هو الشخص الذي يكون في كامل عقله والذي سيرى... هذه... فرصة «بإمكانات غير محدودة»؟. («كرسي الرحمة» 11)

وهذا، على خلفية ما حدث مباشرةً بعد 11 سبتمبر -مكان المشهد مغضًى بالغبار الأبيض- يقوم بِن وأبي بفحص، على خَدّ تعبير لابوت، «الأرض الصفرة» في حياتنا، تلك الفجوة gaping الفاعرة في أنفسنا التي نُحاول التسرُّ عليها بملابس من ماركة قاب gap<sup>(1)</sup>، مع رشةٍ عطرٍ من رالف لورين Ralph Lauren، مع حقائب اليد من كيت سبيد Kate Spade. («كرسي الرحمة» x).

يشير عنوان المسرحية<sup>(2)</sup> إلى أن بِن يسعى للتكفير عن «خطايا» -وبالفعل، ففي نهاية المسرحية، بعد أن اعترفَ بِن بأنه كان يخطط لإنهاء العلاقة في صباح اليوم السابق للهجمات، أخبرتُه أبي أنها ستعامله

(1) هنا تلاعبٌ في لفظة فاعر gape ولفظة فجوة/فتحة gap، والناحية هي نفس اسم لشركة الملابس للشهيرة. (المترجم)

(2) يعرف «قاموس أكسفورد الإنجليزي الوحيد»، الطبعة الحادية عشرة (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2006): «كرسي الرحمة: 1- الغطاء الذهبي للوضع على تابوت العهد. 2- عرش الإله في السماء» (ص 893).

«بعض من الرحمة» ولا تكشف عن مكان وجوده («كرسي الرحمة» 68). وبالطبع، سواء كانت تعني فعليًا هذا كونه نوعًا من أعمال التسامح أو لا، فمن الواضح أنها نقطة مجلّ خلافٍ نظرًا لحقيقة أنها تترك بين غاضبا لوخده وهو يستعدّ للردّ على هاتفه الذي يرنّ لكي يُخبر أسرته أنّه على قيد الحياة. ولذا، من المغربي في البداية رؤية شقة أبي على أنها «كرسي الرحمة»: فقد قرّر بين أن يزور أبي بدلًا من الذهاب إلى العمل وكان في استمتاع جنسيّ عندما ارتطمت الطائرات بالأبراج. و«ثّقْدَة» أبي لأنه كان عندها، وبهذا، ومن غير قصد، يمنح هذا بين ذريعة لأن يُدير ظهره لزوجاه وأسرته وأن يخلق حياةً جديدةً. وتستكشف المسرحية المأزق الأخلاقي الذي سبّته الهجمات للعشيقين، وتُشكّل المسرحية علاقة القوة بين أبي وبين: فأبي رئيسه وترعجها علاقتهما -غمر العلاقة ثلاث سنوات- منذ مدة بسبب الشرّة والاستغلال المهيّ المُختل.

وكما سنرى لاحقًا في هذا الفصل، تتناقض مسرحية لابوت بشكل واضح مع مسرحية «الرفاق» لنيلسون التي تختار وجهة نظر عاطفية للشخصية الرئيسية، رجل الإطفاء، وصادقته الوطيدة مع زملائه. فمسرحية نيلسون تحمل رسالة الفداء بشكل غير اعتيادي وتنتهي برسالة متفائلة عن التضامن والتعاطف. وتركز مسرحية «كرسي الرحمة» على التناقض الدقيق لهذا الاحتفال بالبطولة في 11 سبتمبر -فيظهر بين على أنّه انتهازيّ ونرجسيّ وأنايّ على عكس نيك Nick في مسرحية نيلسون الذي يُتّسم بالكرامة والكرم والوعي. ويختلف الكاتبان المسرحيان اختلافًا كبيرًا أيضًا: يمكن فهم مسرحية لابوت في سياق مسرحياته السابقة واللاحقة ونصوصه السينمائية<sup>(1)</sup> في حين أن مسرحية «الرفاق» هي أول مسرحية لنيلسون (وهي أصلًا صحفية بالمهنة). وغالبًا ما كان عمل لابوت مثيرًا للجدل وكتب الكثير من النقاد عن كُرهه للبشرية وكُرهه النساء. فكتبت جمانة فاروقي: «يرفض لابوت الحكم على أيّ من شخصياته. لا شيء أفضل عنده من اختبار مدى فاعلية الخط الفاصل بين الخير والشر، وإلقاء نظرة على كيف يمكن لشخص ما -أي شخص- فجأة أن يتعنّز في هذا الخط

(1) تتضمن أعمال لابوت أفلام (كاتبًا ومخرجًا) مثل «في صحبة الرجال» (1997) In the Company of Men، «أصدقاءك وجيرانك» (1998) Your Friends and Neighbours، ونسخة من مسرحيته «شكل الأشياء» (2003) The Shape of Things. بالإضافة إلى «كرسي الرحمة»، من مسرحياته «الخنزير السمين» (2004) Fat Pig، و«بعض بنت (بنات)» (2005) Some Girl(s)، و«هكذا تمضي» (2005) This is How it Goes. كما نشر مجموعة قصصية بعنوان «ثواني للتعبة» (2004) Seconds of Pleasure.

الفاصل»<sup>(1)</sup>. ولكن ديفيد إدلشتاين يقول عندما كتب عن الفيلم المأخوذ من مسرحية «شكل الأشياء» للابوت:

«في أفلام لابوت، يكون الناس إما مُعقّلين جاهلين أو مُخادعين مختلّين عقليًا، في حين أن الفن يهدف إلى فرك وجهك في «حقائق» غير سارة. وأعتقد أنه يسعد كثيرًا بفرك الأنوف، وهذا قد يكون السبب في أن بعض النقاد (والكثير من النساء اللاتي أعرفهن) وصفوه بأنه «كارة للنساء»<sup>(2)</sup>.

تستكشف مسرحية «كرسي الرحمة» الموضوعات التي تُوجّه عمل لابوت، لا سيّما التوتّرات المستمرة المتأصلة في العلاقات بين الجنسين، ويمكن أن يُنظر إليها على أنها تساهم في إصدار حكم قاسي آخر على الارتباك وسوء الفهم اللّذين ينغمر فيهما هؤلاء الأزواج دائما بشكل روتيني وباستنتاجات قاتمة ومتشائمة. ويعترف لابوت:

«أميل إلى الكتابة عن مجموعات صغيرة من الرجال والنساء (الأصدقاء، العشاق، زملاء العمل، الأسرة)، الحبوسين في نوع من الصراع بين الجنسين. هذه هي الموضوعات التي تُهمّني، وأنا أفتش عنها مثل شخصية بارتليبي<sup>(3)</sup> عند هيرمان ميلفيل وهو جالس على مكتبه الخشبي الصغير. وعلى مدار عقدٍ من الكتابة، حاولتُ أيضًا أن ألقى نظرة على الدين والعزق والفن والمأساة الوطنية ومجموعة من الأمراض الاجتماعية الأخرى... ولديّ نزعة اعتباطيّة في داخلي تُحبّ الكتابة عفا هو غير متوقّع والعبث في موضوعات قد يرغب جمهوري في رؤيتها أو سماعها أو تجربتها، وأعتقد أن هذه صفات إيجابية»<sup>(4)</sup>.

(1) جمانة فاروقي Jumana Farouky، «من الجهد أن تكون سيّئًا»، على موقع: [www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1066876-1,00.html](http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1066876-1,00.html)

(تمت زيارة الموقع في 6 يوليو 2009).

(2) ديفيد إدلشتاين David Edelstein، «الولد يكره البنت» Boy Hates Girl، على موقع: [www.slate.com/id/2082750/](http://www.slate.com/id/2082750/)

(تمت زيارة الموقع في 6 يوليو 2009).

(3) أحد أشهر شخصيات الروائي الأمريكي ميلفيل في قصة بعنوان «بارتليبي الناسخ» والنص مترجم للعربية. وهو الشاب الذي يعمل في وظيفة ناسخ في أحد الشركات، ولكنه لا يعمل أي شيء وهو جالس على «مكتبه الخشبي الصغير» ويقول كلما طلب منه أي عمل: «أفضل ألا أفعل ذلك»، ولا يستطيع أخذ أن يفهمه أو يعرف سيّره حتى تنتهي قصته بمأساة. (الترجم)

(4) نيل لابوت، «كيف فقد المسرح الأمريكي بريقه» How American Theatre Lost It، في موقع: [www.guardian.co.uk/world/2008/jan/15/usa.theatre](http://www.guardian.co.uk/world/2008/jan/15/usa.theatre)

(تمت زيارة الموقع في 8 يوليو 2009).

وبالتالي، يُعدّ هذا العمل جزءًا إضافيًا من افتتاح لابوت في كثير من الأحيان بطرق أنانية بل حتى طرق مرتزقة يرتبط بها الرجال والنساء. وتتميّز العلاقة بين بن وآبي بالشتائم الحادة في كثير من الأحيان والقاسية دائمًا حيث ينتقدان آلية علاقتهما التي تطوّرت في أعقاب أحداث 11 سبتمبر. ولذا، لتقديم مثالٍ على اهتمامات مسرحية لابوت «كرسي الرحمة» فإنها نصّ مثاليّ، وهي حقيقة يعترف بها الكاتب المسرحي في المقدمة حيث كتب: «قيل كل شيء، هذه المسرحية هي مسرحية «علاقة»، في أنقى معنى» («كرسي الرحمة» ix). ولكنها بالطبع مسرحية تدور حول أحداث 11 سبتمبر، أو على الأقل تحدث الهجمات في خلفية أحداث علاقة العاشقين المتخاصمين. فيكتب لابوت:

«وعلى الرغم من أنني لا أفكر في هذا النصّ كردّ فعلٍ كبيرٍ على الهجوم، إلا أن تفاصيل آلية الحكمة لم تكن ممكنة إلا من خلال الأحداث الكارثية التي وقعت يوم الثلاثاء المشؤوم». («كرسي الرحمة» ix)

إذن، فإن 11 سبتمبر، على حدّ تعبير لابوت، «يتعلّق مثل مظلة ممزّقة فوق أحداث (كرسي الرحمة)». («كرسي الرحمة» ix)، ويزوّد المسرحية بنقطة انطلاق من أجل التحقيق في «كيف لا يزال هناك قدرٌ كبيرٌ من الأنانية خلال لحظة من نكران الذات الوطني» («كرسي الرحمة» x). وبدأ لابوت في كتابة مسرحيّته في أوائل عام 2002، وبالتالي لا يمكن أن يكون على علم بعدد حالات الاحتيال التي نشأت في السنوات الفاصلة بعد أحداث 11 سبتمبر. ولكن بمعنى ما، تتنبأ مسرحية «كرسي الرحمة» بهذه القصص التي تشمل اختلاس الأموال الوطنية، والاحتيال على برامج الإغاثة، والكذب حول الزواج بضحية من ضحايا هجمات مركز التجارة العالمي، وادّعاء أحدهم بأنه أحد الناجين من 11 سبتمبر<sup>(1)</sup>. يقترح بن على آبي بما أنه يُفترض أنه كان داخل مركز التجارة العالمي وأنه تُوقّي، فإن هذه

(1) هذه القضايا تشمل: ناتاراجان فينكاتارام Natarajan Venkataram، مدير مكتب نيويورك لرئيس الفاحصين الطبيين الذي أقرّ بالذنب في تهمة الاختلاس وغسل الأموال والتآمر (انظر: [www.edition.cnn.com/2007/US/10/30/91.embezzlement/index.htm](http://www.edition.cnn.com/2007/US/10/30/91.embezzlement/index.htm))؛ وسكوت شيلدز Scott Shields الذي توظّف في عملية احتيال لسرقة أموال من الصليب الأحمر، مُدّعياً كتباً أنه يعيش بالقرب من مركز التجارة العالمي (انظر [www.scottshieldsfraud.com](http://www.scottshieldsfraud.com))؛ وكارلتون ماكنيش Carlton McNish الذي كذب بشأن وفاة زوجته في الهجمات من أجل الحصول على الأموال من منظمات الإغاثة المختلفة (انظر: [www.abcnews.go.com/US/story?id=2183522&page=1](http://www.abcnews.go.com/US/story?id=2183522&page=1))؛ ووفريد باريسى Fred Parisi الذي كذب بشأن مساهمته في العمليات الأرض الصفر (انظر: [www.nydailynews.com/news/ny\\_crime/2008/03/30/2008-03-30\\_ground\\_zero\\_hero\\_arrested\\_at\\_fundraiser.html](http://www.nydailynews.com/news/ny_crime/2008/03/30/2008-03-30_ground_zero_hero_arrested_at_fundraiser.html))

وربما الأكثر شهرة نانبا هيد Tania Head التي كذبت بشأن النجاة من الأتوار التي كانت فوق موقع التحطم في البرج الجنوبي (انظر: [www.nytimes.com/2007/09/27/nyregion/27survivor.html](http://www.nytimes.com/2007/09/27/nyregion/27survivor.html))

فرصة لهما لاستغلال «موته» و«بدء حياة جديدة» («كرسي الرحمة» 60) في «ولاية أخرى» («كرسي الرحمة» 59) واختيار أسماء جديدة لهما.

كيف تتجاوب مسرحية «كرسي الرحمة» مع هجمات الحادي عشر من سبتمبر؟ وماذا تقول عن هذه الهجمات فيما يتعلق بالعاشقين المتخاصمين في المسرحية؟ كما تم الإشارة إليه في وقت سابق من هذا الفصل، فإن عنوان المسرحية له أساس ديني (لابوت من أتباع عقيدة المورمن)<sup>(1)</sup> ومسائل «الرحمة» و«النعمة» هي في صلب أخلاقيات المسرحية. وتفي شقة أبي بدور «الكرسي»، وهو مكان مريح بعيد عن الارتباك والإرهاب الواضح خارجها في شوارع نيويورك. ويؤكد هذا التفسير الديني اقتباسات لابوت<sup>(2)</sup> في بداية المسرحية: «اذني، يا روحي، من كرسي الرحمة، / حيث يستجيب عيسى لدعواتك؛ / هناك اخضعي بتواضع أمام قدميه، / لأنه لا يوجد ثمة أحد يمكن أن يهلك هناك» («كرسي الرحمة» اقتباس البداية). وفي الإنجيل، كرسي الرحمة هو المكان الذي يتم فيه تقديم القران (فوق سفينة العهد) حيث «يبسط الإله حُكْمَهُ على الأرض كتمثيل للعرش الحقيقي في السماء»<sup>(3)</sup>. وهناك دلالات دينية تُحيط بأصل كلمة الرحمة التي تتضمن «التكفير عن الذنب» و«الكفارة»<sup>(4)</sup>. وهكذا يبدو واضحاً إلى حد ما أن ين يسعى إلى التكفير عن «خطاياها»، ويعترف بسهولة أن حياته قد كانت «فاشلة»:

(1) انظر ر. و. راسباند RW Rasband، «بدون رحمة؟ نيل لابوت بصفته فنان المورمون: دراسة لـ«أصدفانك وجيرانك»، «باش»، «كرسي الرحمة» وشكل الأشياء»، على موقع: [www.dialoguejournal.metapress.com/app/home/content.asp](http://www.dialoguejournal.metapress.com/app/home/content.asp) (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

(2) بلغى الاقتباسان الآخران مننا من الضوء على نوابا لابوت. الأول مقتبس من قصيدة إدينا سانت فنسنت ميلاي Edna St Vincent Millay «أنشودة ناسجة القيثارة» «The Ballad of the Harp-Weaver» التي نُشرت في عام 1922: «ريح مع رأس ذنب/ عوى ببائنا/ وأحرقنا الكرسي/ ثم جلسنا على الأرض» («كرسي الرحمة» 7). وقد نالت ميلاي جائزة بوليتزر للشعر في العام التالي بهذه المجموعة الشعرية التي كانت بعنوان هذه القصيدة. تذكر القصيدة تفاصيل أرملة معوزة وابنها، الراوي، وتحفلها للفقر للدفع في أشهر الشتاء التي تسبق عيد الميلاد. والصبي ليس لديه ملابس وبالتالي لا يستطيع الذهاب إلى المدرسة ولكن والدته تزوج عنه بالعزف على القيثارة. وبينما هي تُغني وتعزف، كانت تنسج ملابس لابنها بطيخة سحرية. انظر: [www.digital.library.upenn.edu/women/millay/ballad/ballad.html](http://www.digital.library.upenn.edu/women/millay/ballad/ballad.html) (تمت زيارة الموقع في 15 يوليو 2009). أما اقتباس لابوت الآخر فمأخوذ من نيك كيف Nick Cave والبنور الربنية لكرسي الرحمة، وهي أغنية في اليوم «الصيد الرقيق» Tender Prey 1988: «وكرسي الرحمة ينتظر/ وأعتقد أن رأسي يحترق/ ويطلق ما أنا أتوق/ إلى أن تُفحص الحقيقة» («كرسي الرحمة» 7). الأغنية مكتوبة من منظور رجل محكوم عليه (في جريمة لم تُحلّها الأغنية) بعقوبة اللوت صعباً بكرسي الإعدام -نوع آخر من «كرسي الرحمة». والأغنية مليئة بالتلميحات والرموز للسبحية وعلى الرغم من احتجاج الراوي بالبراءة، فإنه يتضح بشكل متزايد أنه قد يكون مذنباً. انظر: [www.lyricsdepot.com/nick-cave-and-the-bad-seeds/the-mercy-seat.html](http://www.lyricsdepot.com/nick-cave-and-the-bad-seeds/the-mercy-seat.html) (تمت زيارة الموقع في 12 يوليو 2009). ومن اللير للاهتمام، أن جوني كاش Johnny Cash، اللغني المشهور بمعتقداته للسبحية، قام بتقليد قصيدة ميلاي وأغنية كيف.

(3) انظر: [www.bible-history.com/tabernacle/TAB4The\\_Mercy\\_Seat.htm](http://www.bible-history.com/tabernacle/TAB4The_Mercy_Seat.htm) (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

(4) انظر: [www.bible-history.com/tabernacle/TAB4The\\_Mercy\\_Seat.htm](http://www.bible-history.com/tabernacle/TAB4The_Mercy_Seat.htm) (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

«أنا دائماً أختار الطريق السهل، أفعل ذلك بشكل أسرع وأبسط، كما تعلمون، أفعل ما يجب فعله لِيَتِمَّ ذلك، أريد أن أكون محبوباً، وأن تبتشر أمورِي. هذا أنا. غشيتُ في المدرسة، خدعتُ أصدقائي، أخذُ كل ما يمكنني الحصول عليه من أي شخص بأي طريقة ممكنة.»  
(كرسي الرحمة» 32)

يدّعي بِن أن علاقته بآبي تمثل ردّاً انتقامياً على هذه الأمثلة لتجربته العشوائية سابقاً وأن أحداث 11 سبتمبر -التي يُشار إليها باسم «القرع المروع»- هي فرصة له للتكفير:

«أرى طريقة تُمكِّننا من فعل ذلك، لَخو الماضي تماقاً، ولا أعتقد أن هذا يجعلني شيطاناً أو مجرماً أو رجلاً سيئاً لأنني لاحظتُ ذلك. أنا حقاً لا أعتقد ذلك. لقد حصلنا على شيء هنا. فرصة... لا أعرف ما الذي يجب عليّ أن أفعله فقط لغسل كثير من الفضلات العفنة التي قُفنا بها. بخلاف كل شيء، هذا كل ما في الأمر. فرصة. أنا أعلم أنها كذلك.»  
(كرسي الرحمة» 32)

سنعود في هذا الفصل إلى رفض آبي لتفسير بِن للأحداث، لكن في هذا الوقت يُوضّح هذا المقطع كيف تستخدم مسرحية لابوت العقيدة المسيحية لاستكشاف العلاقات المعاصرة بين الذكور والإناث.

ومن المُغري أن يُفسّر، داخل هذا الخطاب الديني، الغبار الذي يُغطي الشقّة كنسخة من «التضحية بالذم» وبالتالي فإن بِن في الواقع يسأل آبي عن إطلاق سراحه من شعوره بالذنب. إن «نهاية العالم» apocalypse -أصل الفعل apokalypto أي الكشف<sup>(1)</sup>- التي كشفت عنها الهجمات تُتيح لبِن هذه الفرصة لتلقّي «الرحمة» من حياته القديمة ونفسه. وقد كتب ر. و. راسباند R.W. Rasband في مقالٍ قرأ فيه لابوت من حيث كونه «فتاناً مرموني»:

«يُوضّح لنا لابوت كم هو مؤلم بشكل يدعو للسخرية أن نعيش في ظلّ كرسي الرحمة، وأن نعرف أن أفعالنا لها عواقب أبدية وأنه لا يمكننا أن نتخذ الطريق السهل للخلاص دون أن نبيع أرواحنا»<sup>(2)</sup>.

(1) انظر: [www.newadvent.org/cathen/01594b.htm](http://www.newadvent.org/cathen/01594b.htm) (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

(2) راسباند على موقع: [www.dialoguejournal.metapress.com/app/home/content.asp](http://www.dialoguejournal.metapress.com/app/home/content.asp) (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

لذا، في هذه القراءة الدينية، يطلب بن طوال المسرحية أن تُغفَر ذنوبه في «كرسي الرحمة»، وليس فقط مغفرة ذنوبه بل ذنوب أبي، لأنه يشير إلى أن أبي كانت «غير صادقة» أيضًا («كرسي الرحمة» 33) في الحفاظ على هذه العلاقة وأيضًا أنها كانت تقود حياة «أقل من الرغوب فيها» («كرسي الرحمة» 62) التي تجعلها بئسًا دائمًا. وتعتبر هذه المجازات من التكفير والرحمة التي تُعزَف المسرحية أيضًا من الجوانب المهمة للغاية في اعتقاد المورمونية:

«جزء من عمل الخلاص قد تمَّ عن طريق تكفير عيسى المسيح، من حيث أن جميع البشر حتمًا سيُبْعَثون، ولكن للحصول الكامل على الحياة الأبدية، فإن البشر أيضًا عليهم عملٌ يجب القيام به. ويؤمن المورمون أن الناس يُولَدون في هذا العالم بلا خطيئة، لكنهم يُسيئون التصرف بشكلٍ سريع ويحتاجون إلى الخلاص من عواقب أفعالهم. وللعيش بالقُرب من الإله، يجب على الشخص أن يتوب من جميع الذنوب في حياته. والناس لديهم الخيار عندما يرتكبون الذنوب، ولهم حرية اختيار فيما يجب فعله لوضع الأمور في نصابها الصحيح»<sup>(1)</sup>.

على الرغم من الجهود التي يبذلها بن لإقناع أبي بخطئه -التي يشير إليها لابوت باستمرار بأنها خدمة لشخص بن بشكلٍ أساسي- فقد تُرك في نهاية المسرحية يُفكَّر في هاتفه الذي يَرنّ، وفي النهاية لا شك أن زوجته بئسًا لمعرفة أخباره. فليدبه بالتالي «خيار في الذنوب» التي سوف يرتكبها.

على أحد المستويات في التعاطي مع 11 سبتمبر، يكون الحدث بمثابة نقطة انطلاقٍ لـ «عمل» بن للتكفير عن ذنوبه، وتعمل أبي بمثابة لوحة صوتية لتحليله الذاتي. وفي المقابل، إذا كان المرء مسترخيًا في قراءة النص ضمن سياقٍ دينيٍّ، فإن أبي نفسها تسعى للتكفير عما تعيَّره ذنوبها؛ ومسرحية نيلسون أيضًا تسترشد بمشاعر دينية ولكن التركيز فيها على «الثناء» بدلًا من «التكفير». و«الرحمة» التي تُظهرها أبي لبن في نهاية المسرحية هي أن تُعَدَّ بعدم إخبار أي شخص عن مكانه بينما هي تغادر الشقة للعودة إلى العمل، وهذا يشير إلى أنها كانت أكثر نجاحًا في «حرية الاختيار لما يجب فعله لوضع الأمور في نصابها الصحيح». وهنا في تكفير الخطيئة عند أبي يبدو أن الفكرة الدينية للمسرحية هي الأكثر إشكالية. فبعد أن اتَّهمت أبي بن بممارسة الجنس «على غرار ما تفعله الكلاب» («كرسي الرحمة»

(1) انظر:

[www.bbc.co.uk/religion/religions/mormon/beliefs/salvation\\_1.shtml](http://www.bbc.co.uk/religion/religions/mormon/beliefs/salvation_1.shtml)

(تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).



(42) وبالتالي لم ينظر إليها أبدًا في عينيها (يعترف بِنَ بَأَن هذا قد يكون بسبب شعوره بالذنب من الخطيئة)، («كرسي الرحمة» 43)، فهذا تصف طريقة تفكيرها عندما يمارس بِنَ الحب. وتقول إن الأمر «يُشبه أن غيري هو من يمارس الحب ولست أنا» («كرسي الرحمة» 44) وأنها كثيرًا ما تزلق للتفكير في أشياء أخرى تافهة. ولكنها، على حدِّ اعترافها، تتخيل في الغالب أن زوجة بِنَ خلفها «مع واحدةٍ من تلك الأشياء، ممم، أشياء، مثل الأشياء التي تشتريها من متاجر الجنس... وتمتطيها بكل حماس» («كرسي الرحمة» 45). وفي مخيلة آبي، تشعر أنها تتعرض للعقاب. وترى أنها «تستحق هذا على الأرجح» («كرسي الرحمة» 45). وهذا التأمل يُلهم آبي للتفكير بمعنى هذا «الحلم»:

«في النهاية، هذا ربما هو الجحيم. كل ما قُفْتُ به من القرف غير المشروع يحدث أمامك بينما تضغط عليك من الخلف امرأة كنت قد أذيتها. امرأة أفسدت حياتها. أو ما هو أسوأ، بل يبقى هو الأسوأ... شخص لم يَغْدُ يُحبُّك. شخص لا تنظرين إليه مرةً أخرى، أو تتواصلين معه. أنت مجرد شخص يمارس الجنس معها بينما ترتطم حياتك في رأس السرير الكبير في غرفة نوم الشيطان. ربما. حتى لو لم يَكُن الأمر كذلك، حتى لو كانت النار هي الجحيم والكبريت [هكذا] وأشياء من هذا القبيل، فإنه لا يمكن أن يكون أسوأ من ذلك بكثير». («كرسي الرحمة» 45)

تخبر الصور الشهوانية في رؤية الجحيم بأن المسرحية بشكل عام لها نظرة أخلاقية وعقلانية إلى حدٍّ ما تجاه الجنس والجنسانية -يُشير راسباند إلى لابوت باعتباره «صاحب أخلاقيات النار والكبريت»<sup>(1)</sup>. بالفعل، ينجو بِنَ من التواجد في الأبراج لأنه توقَّف في شقة آبي واستمتع بالجنس الفموي أثناء وقوع الهجمات<sup>(2)</sup>.

(1) راسباند على موقع: [www.dialoguejournal.metapress.com/app/home/content.asp](http://www.dialoguejournal.metapress.com/app/home/content.asp) (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

(2) بخضر الجنس كمجاز في كثير من أعمال لابوت، لا سيما في أفلامه «في صحة الرجال» و«أصدقاؤك وجيرانك». يتضمن كلا الفيلمين شخصيتين كارهتين بشكل قوي للنساء، ويقدمان وجهة نظر انتقادية للغاية لحوافز ودوافع رجال ذوي علاقة جنسية طبيعية. ويتضمن «أصدقاؤك وجيرانك» مشهدًا يصف فيه كاري -طبيب ماجن وساخز- أفضل تجربة جنسية له. ويشرح بيتر ماثيوز هذا فيقول: «من الواضح أن لابوت يريد حبس أنفاس المرء من خلال تضمين الحوار الفردي/للونولوج الطويل حيث يشرح دلو القنارة، كاري، للزايا الروحية التي يمكن اكتسابها من ارتكاب الاغتصاب الجماعي للثلي. ولكن إلى جانب كونه منيرًا للسخرية من الناحية النفسية، فإن التسلسل السريدي مدرك جدًا لجانبه الخبيث الذكي بحيث لا يمكن اعتباره أكثر من دغدة رخيصة («أصدقاؤك وجيرانك»، «البصر والصوت» 8.10 (أكتوبر 1998)، 61).

ولذا، تكشف آبي في الواقع أن ذنبها المتعلق بعلاقتها مع بن كان يضايقها باستمرار، وأنها تشعر أنه ينبغي لها أن تُعاقب على خطاياها، حتى لو كان ذلك مجازيًا. وإن رؤيتها لـ«الجحيم» كأنه إهانة جنسية -وهي غير مقتنعة إلى حدٍّ ما لأنها لا تستطيع تسمية القضيب الاصطناعي الذي تتخيل أن زوجة بن ترتديه- وهذا نوع من الإيذاء المجهول الذي يشير إلى شعورها بالعار باستسلامها لأن تكون مجرد «مؤخرة». («كرسي الرحمة» 39). وتلمح آبي إلى حياتها بأنها قُذفت «عبر هذا اللوح السريري الكبير في غرفة نوم الشيطان»، وهي صورة غريبة بشكل مذهل توحى بشيء من الاشمئزاز من نفسها. فهي تخش بن على التكفير عن خداعه وأنانيته عن طريق الاتصال بأسرته لإعلامهم بأنه على قيد الحياة، وكذلك لإبلاغ زوجته بأنه في علاقة زنا. من خلال القيام بذلك، فإنها تأمل في أن يتم «إنقاذ» كليهما: «أنا لا أريد أن أحمل كل هذا القرف أينما ذهب، أنا لست على استعداد للقيام بذلك!!» («كرسي الرحمة» 64). ما أصبح إشكاليًا في هذه التعابير المجازية من الشخصيات في محاولات العثور على «رحمة» هو أنه من الواضح بشكل متزايد أن بن شخص غير جدير قطعًا -على عكس شخصية نيك الطاهر تقريبًا في مسرحية «الرفاق» لنيلسون- وأن تكفير آبي في ذروة المسرحية يحدث فقط عندما تكتشف أن بن كان يُخَطِّط فعليًا لإنهاء العلاقة والعودة إلى عائلته. ويبدو أن وصوله المفاجئ إلى شقتها والاتصال الجنسي اللاحق (أنقذه بالصدفة من 11 سبتمبر) كان نتيجة قرار بن بإخبار آبي وجهًا لوجه بأنه يريد أن ينهي علاقتهما بدلًا من قول ذلك في الهاتف. فبمعنى ما، أنقذه انتهازيته الجنسية -واقفت آبي على الجنس «لتشجيعه» على الاتصال بزوجه («كرسي الرحمة» 67).

فالهاتف هو بالتالي شخصية مهمة في المسرحية، وله وزن رمزي كبير في خطاب 11 سبتمبر. ولا يقتصر الأمر على رنين جوال بن بشكل دائم يقطع الدراما، ولكن ذروة المسرحية تتحول إلى مكالة أخيرة. وأخيرًا، أفتحت آبي بن «بإجراء المكالة» («كرسي الرحمة» 65) وكان بن يستعد لإجرائها في اليوم السابق، على افتراض أنه سيجريها ليعترف لزوجته بأنه يخونها. ووصف إرشادات المسرحية الحدث التالي:

«تغبر آبي باتجاه المطبخ وتجلس على حافة الكرسي بالقرب من المنضدة. يأخذ بن نفسًا عميقًا، ثم يتصل برقم وينتظر. بعد لحظة، يبدأ هاتف آبي بالرنين. نظرت إلى أعلى ودُهِلَتْ، فتقوم بإيماء صامتة

كأنها تقول: «ماذا علي أن أفعل؟» يُصيبها الذعر، ولكن بن يُشير إليها بأن ترد على الكلمة». («كرسي الرحمة» 66)

يكشف بن أنه في الواقع كان يخطط للاتصال بآبي لإنهاء علاقتهما ولكنه قرر بدلاً من ذلك، لأنه كان قريباً من شقتها، «زيارتها والتحدث معها [آبي]» («كرسي الرحمة» 66). ولم يكن لدى بن أي نية للاتصال هاتفياً بزوجه - «لم أكن لأتصل بالمنزل، يا آبي، لا أستطيع فِغَل ذلك» («كرسي الرحمة» 67) - وأتخذ قراراً مفاجئاً باقتراح الهرب معاً بعد خبر الهجمات. وكان قادراً تقريباً على إقناع نفسه بخطّيته، لكن بسبب ضغط آبي عليه للاعتراف، أعلن أنه ليس لديه خيار سوى إنهاء علاقتهما. ومن خلال ارتباط المسرحية بالأخلاق الدينية (أو ربما أكثر دقة الأخلاق المورمونية)، فإن عدم قدرة بن على التكفير عن خيانتة الزوجية بجعله محروماً ومُفليساً من الناحية الأخلاقية.

في الواقع، بن صريح تماماً في رفضه للتكفير:

«إذا كنت قد أخذت هذا... تذكرة وجبة طعام... لنا، فهذا إذن عظيم. سوف أعمل في مصنع خشبٍ لعين بقية أيامي لأكون معك، ولكن إذا كنت تريدني أن أغلِقَ صراحةً ما فُغْتُ به، وأظهر كل خطاياي لسبب لعين وغير واضح.. أعني، إذا أُخبرْتُ علانيةً على الاختيار بين قلوب هؤلاء الفتيات الصغيرات وفِخْذِيك، فحينئذٍ، ليس هناك الكثير من الأسئلة. (صوت ضربة). آسف، آبي، أنا حقاً بجد... أنا لا أعرف. آسف فقط. مع السلامة». («كرسي الرحمة» 67)

عادةً ما يكون ردُّ بن مخادعاً حيث يبدو أنه يقول إنه سيكون سعيداً بالهرب مع آبي طالما أنه غير مضطر أو مجبر على الاعتراف صراحةً بعلاقته الغرامية لزوجه. وتبدو آبي، رغم أنها مترددة بشكل مفهوم في التزامها بمستقبل مع بن، مهتمةً جزئياً على الأقل بخطّيته ولكنها تُصِرُّ على أنه يَكْفُر عن طريق الاتصال بأسرته بدلاً من استخدام الهجمات كذريعة للهروب. يصف بن «الفرصة» المنوَّحة لهما بمصادفة 11 سبتمبر أنها حدثت بقراره بزيارة آبي بدلاً من إخبارها عبر الهاتف، لكن من الواضح أن «الفرصة» لم تتحقَّق إلا لأن آبي عرضت خدمات جنسية - «لعنة أخيرة من أجل حظ سعيد؟» («كرسي الرحمة» 67). بعبارة أخرى، يبدو أن الموقف الأخلاقي المتعارض للغاية عند بن ظرفيٌّ تماماً - لو كان قد اتَّصل هاتفياً بآبي بدلاً من زيارتها لكان قد أخبرها أنه من المفترض أنه أنهي هذه العلاقة (وهذا

يعني ضمناً أنه سيكون في أبراج التجارة العالمية وقت حدوث هجمات الطائرات؛ لو لم تفتخه أبي لعقّة باللسان («محفر يسير» («كرسي الرحمة» 8)، كما تُسمّيه أبي، وقت اصطدام الطائرات بالأبراج) لما كان ين قد صاغ خطته لهما بالهرب؛ ولو وافقت أبي، دون الإصرار على اتّصاليه بأسرته، فإن ين كان «سيعمل في مصنع خشب لعين» ليكون معها. فبسبب إصرار أبي على أن يُكفّر ين عن ذنوبه، يقرّر ين العودة إلى زوجته - أو على الأقل التفكير في العودة حال تزك أبي له.

على الرغم من نظرة أبي الواضحة للخطة ومفاجأتها بأن ين كان ينوي إنهاء هذه العلاقة، إلا أن لابتوت يُفضّلها بوضوح على ين الفاسد. وطوال المسرحية، يتم تذكير الجمهور بأن ين شخصية حقيرة جداً ويظل شخصية غير تائبة في ذروة المسرحية. وتستجوب أبي، التي تلمح إلى أنانيته وعدم نُضجه (وهي أكبر منه باثني عشر عامًا)، موقفه الأخلاقي فيما يتعلّق بـ«استمراره على قيد الحياة» العرضي وشعوره بالواجب العام. وتريد أبي «معرفة ما إذا كان لديك أي عظم شريف في جسمك» («كرسي الرحمة» 9)، وتتساءل «كيف تشعر حيال ذلك. أقصد، كيف تشعر حقًا بما حدث» («كرسي الرحمة» 11). تضغط أبي على ين، متكهنّة بما قد يكون ردّه الأول - وهو أن هنا فرصة بالنسبة لهما في هذا الحدث- قد تخطى الرغبة المتوقّعة في «تقديم المساعدة في المستشفى، أو توزيع الطعام» («كرسي الرحمة» 13). وبعبارة أخرى، تشكّك أبي في التوازن بين مسؤوليته المدنية (والإنسانية) وتمشّكه بملذّاته. ويقول ين إنه لا يستطيع أن يقول الكلمات التي يشعر بها وأنه لا يستطيع مغادرة الشقّة وتقديم المساعدة لأنه «علينا أن ننظر في الآثار المترتبة هنا. ماذا يعني لنا، مستقبلنا» («كرسي الرحمة» 15). ويواصل ربط شخصيته الفردية بسمّة وطنية أوسع:

«أنت تعتقدين بصدق أننا لن نعود إلى وضعنا الطبيعي بعد هذا؟ وأنا لا أقصد فقط أنت وأنا، أنا أقول البلد ككل. طبعًا سنفعل. سنفعل ما يتطلّب الأمر، وسنلاحق أي شخص نريد، وسنحضر الدبابات وكل المصائب، ولكننا سنستمر في إقامة المناسبات الرياضية وعيد الميلاد، وكل التوافه الأخرى التي تعتمد على الحياة... أنا أقول إن الطريقة الأمريكية هي التغلب، هي الغزو، هي الوقوف في القمة. ونحن نفعل ذلك من خلال الإنفاق وتناول الطعام ومضاجعة نساتنا، ونفعل كل ذلك أفضل من كل أحد». («كرسي الرحمة» 16)

يمكن أن يكون الحوار الفردي/مونولوج لبن تقريبًا يُشبه خطاب جورج بوش أو شخصية بارزة في إدارته في فترة ما بعد أحداث 11 سبتمبر وما قبل غزو العراق، وبعادل لابوت ضمنيًا بين السيطرة الذكورية عند بِن (والتي يظهر أنها مجرد واجهة) ومصلحته الشخصية مع الأجواء السياسية في ذلك الوقت. وعلى الرغم من أن أبي تتعزّض للخطر بسبب هذه العلاقة، إلا أنها على الأقل تظهر بداية تكفيرها الشخصي وإحساسها بالإخوة مع زملائها من سكان نيويورك خارج «كرسي الرحمة» في منزلها.

تشعر أبي بالاشمئزاز المتزايد من عدم وجود ضمير عند بِن حيال استخدامه للهجمات وسيلة للهروب من مسؤولياته، وهي في هذا الصدد بديلة أخلاقية يضعها لابوت على المسرح. وبدلاً من الاختباء وإدارته ظهره لعائلته، تناشد أبي بِن أن يقوم ببعض «العمل» (بالمعنى المورموني للمصطلح)، وأن يُشارك بجدية في الاتصال بأسرته أو حتى تقديم خدماته للمساعدة، لكن، كما يعترف بحرّة، بأنه ليس «هذا النوع من الرجل» («كرسي الرحمة» 15). بمعنى ما، تستعرض المسرحية إيقاظ ضمير أبي<sup>(1)</sup> ردًا على أنانية بِن. وهي تعترف، على سبيل المثال، أنه في وقت سابق عندما شاهدت امرأة تسجل نسخًا لجملته «هل شاهدته؟» («كرسي الرحمة» 14). إشارة لما يبدو أنه ابنها المفقود لم تقدم المساعدة -«كنت أحمل أغراضًا من البقالة وأشياء أخرى» («كرسي الرحمة» 15). بنهاية المسرحية تُغادر الشقّة: «سأذهب إلى العمل، على ما أعتقد. سأذهب إلى مكتبنا وسأعرف ما حدث هناك... وأرى إذا ما كان بوشعي... شيء ما» («كرسي الرحمة» 68). ويظهر لابوت أن إحساس أبي المتنامي بمشاكلها الأخلاقية الخاصة، فعل «العمل» -فعل التكفير- يتطلب منها أن تتخطى الحدود الضيقة لعلاقاتها (التي يَتمّ الكشف عنها تدريجيًا بأنها غير مرضية) وإعادة الاتصال بالمسائل المُلحّة للمدينة وسكانها. من ناحية أخرى، فإن بِن يبدو مهمومًا أكثر لكون زوجته ستجعله «مدفونًا» ماليًا في طلاق مُتخَمَل أكثر من قلقه على الآخرين «المدفونين» في الأرض الصفر («كرسي الرحمة» 57).

يستكشف لابوت عنصرًا آخر وهو علاقات القوة بين الرجل والمرأة -كما هو واضح هنا في البيئة المهنية/بيئة الشركات. ويأتي هذا الموضوع في أعقاب فيلم لابوت الأول في فيلم «في صحبة الرجال» (1997) الذي قام فيه

(1) تم التلميح إلى هذا في وقت سابق من المسرحية عندما توفّف أحد جيران أبي (ظلت غير مرئية) لنتطلب استعارة بعض الحليب. فتعطي أبي جارتها بعض الحليب دون تردد، وتخير بِن أن «زوجها [الجار] يعمل هناك... في مكان ما في المنطقة» («كرسي الرحمة» 51).

اثنان من المديرين التنفيذيين، تشاد الوائق والحازم وصديقه هاورد، الذي لديه كثيرٌ من القلق الاجتماعي، ويخططان للانتقام من أي امرأة يمكنهم معاقبتها بسبب امتعاضهما الشديد من إخفاقاتهما الرومانسية الأخيرة<sup>(1)</sup>. فاختاراً مساعدة السكرتيرة الصفاء<sup>(2)</sup>، كريستين، التي تواعد الرجلين في وقت واحد حتى تقع في حب تشاد. أما هاورد، الذي يقع في حبها بحق، يبألغها بغضبٍ عن خطئهِ مع تشاد، فتواجه كريستين تشاد ثم تتعرض بقسوة للإهانة. ثم تتم ترقية تشاد، الذي يفخر بفرح بمخططه، أما هاورد، الذي يدرك أنه قد تعرّض للخداع، فيتم تخفيض رتبته<sup>(3)</sup>. والفيلم هو نقد للذكورية وثقافة الشركات الكبرى، ويربط استغلال المديرين التنفيذيين الجنسي لإحدى الرؤوسين بين كراهية تشاد وهاورد للنساء وسياسات الشركات الجشعة. وبشكل أقلّ جذّة بكثير، تكشف «كرسي الرحمة» التوترات المهنية بين أبي وبين وتغيّر ديناميكية القوة التقليدية بجعل الشخصية الذكورية تابعة لشخصية الأنثى. ولكن بن هو «ابن عم» لتشاد وهاورد إلى حدّ كبير، ويكشف بن الكثير عن موقفه المتناقض من كون أبي مديرته.

وبتّضح تدريجيّاً أن بن بعيدٌ عن الأمان في علاقتهما، وعلى الرغم من كونه متعجرفاً وعدائياً في بعض الأحيان يكون غرضه للضعف أمام تعليقات أبي الجانبية الساخرة فيما يتعلق بقلّة معرفته الثقافية<sup>(4)</sup>. وهو على دراية تامة بالفرق في وضعهما المهني:

«بن: أنا لا أعمل تحتك.

أبي: لا؟

بن: لا، أنا لست كذلك. لديّ منصب يدعمك.

أبي: نعم، بل أنت تعمل تحتي.

(1) على الرغم من أنه تم الكشف لاحقاً عن أن شريك تشاد لا يزال معه - مما يعني أنه كان يلعب «العبة» مع كل من هاورد وكريستين.

(2) انظر تشارلز تابلور، «هل الرجال حقاً بهذا الشر؟»، على موقع: [www.salon.com/aug97/entertainment/company970801.html](http://www.salon.com/aug97/entertainment/company970801.html) (تمت زيارة الموقع في 20 يوليو 2009).

(3) انظر بيتر مانيوز، «العمل كالعادة»، «البصر والصوت» 8.2 (فبراير 1998)، 37-36.

(4) في جميع أنحاء للسرحة يكشف بن عن غير قصد عن نقص في الوعي الثقافي: إنه لا يعرف من هو كريسكين (للعرف باسم «كريسكين للذهل» «The Amazing Kreskin»)، وهو تلفزيوني روحاني شهير في السبعينيات؛ إنه كذلك لا يعرف أودي مورفي Audie Murphy، الجندي الأمريكي وبطل الحرب الذي اشتهر لاحقاً بصفته ممثلاً؛ ويخلط بين الجاسوس فاي بيرجس Guy Burgess والروائي أنتوني بيرجس Anthony Burgess.

بن: ...مرؤوس لك، ربما.

آبي: صحيح.

بن: أتقاضى أجزاً أقل.

آبي: أقل، قليل جداً.

بن: أقل إلى حدّ ما. صحيح، هذا كله صحيح...

آبي: ليكن...؟

بن: لكن أنا لا أعمل «تحتك». أنت لا ترتقين فوقى بطريقة حرفيّة أو مجازيّة.

آبي: قد يكون كلامنا منخرف نحو الدلالات...

بن: لا، ليس كذلك. لديّ وجهة نظر، والأمر ليس كذلك. (صوت ضربة). أنا زميلك. زميلك في العمل. شريكك. («كرسي الرحمة» 21)

تشير مثل هذه المخاوف إلى أن بن لا يشعر بالراحة في ذكوريته ولا يؤدّ أن يظهر ذلك، وثمة تلميح هنا إلى أن الغيرة المهنية و/أو الطموح قد أثر على علاقته بآبي. ويكشف أن علاقتهما الجنسية ربما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمواقف المهنية الخاصة بكل منهما - «لم يسبق لك قط، بحكمتك اللامحدودة، أن تُزي مناسبة ترفيقي» («كرسي الرحمة» 22) - ومع تزايد التوتر، يصبح هذا الاستياء أكثر وضوحاً. وكما سيتبيّن، فإن نص «الرفاق» لنيلسون هو نقدٌ ضمنيّ للنساء اللواتي يلتزمات بمهنهن، بل إن آبي تُجسّد نوع المرأة التي يقترح نيك، كابتن الإطفاء، وذلك أنها امرأة غير فادرة على «أن تُقاد» ومستقلة جداً على أن «تستسلم» لرجل في رقصة رمزية. وفي «كرسي الرحمة»، بن هو «الشريك الأصغر» في علاقته مع آبي ومن الواضح أنه يستاء من سلطتها. وآبي تسخر من بن في هذا الموضوع - «تحب أن تضاجع رئيسك» («كرسي الرحمة» 35) - ويجادل بن مرةً أخرى بأنها لو لم تكن ترغب في استمرار العلاقة، لأنّها لأنها من «هذا النوع من النساء» («كرسي الرحمة» 36).

يكشف بن بالخطأ عن غيّره الجنسية/المهنيّة:

«بن: ... أنت لا تحبين بعض المساعدين في العمل، فهم يخرجون منك في غضون عشرين دقيقة. أنت لا تتخيلين أننا مجرد علبة ملح

تهزّينها في الكافيتريا، لقد تغَيَّر كل شيء. إذا كنت لا تريدنا أن نأتي إلى هنا، أو نتسلل من المؤتمرات، أو أن أضاجعك، فلن نفعل ذلك.

آبي: حقًا؟

بن: نعم، حقًا. أعني، أنت الرجل «اللعين» في هذه العلاقة، لا ندعينا نضحك على أنفسنا...

آبي: حسنا، بن...

بن: الآنسة بريسكوت تلبس ماركة هافار<sup>(1)</sup> ونهمل عملها هنا.

آبي: حسنا، شخص ما يجب أن يقوم بهذا!

بن: نعم، لكن شخصًا ما لا يجب أن يكون كفرج مهووس بالسيطرة... (صوت ضربة). آسف، اللعنة، لم أقصد ذلك.. أنت تعلمين...

آبي: أوه، أنا متأكدة أنك كنت تعني ذلك بأفضل طريقة ممكنة.

بن: لا، أنا فقط...

آبي: بن، كما تقول أنت دائمًا،...أيا كان». («كرسي الرحمة» 36-37)

من ناحية أخرى، ووفقًا لما قاله بن، تتمتع آبي بالقوة المهنية المثيرة للإعجاب بمعنى أنها قادرة على اتخاذ قراراتها الشخصية وأنها تسيطر إلى حد كبير على العاملين لديها وفي بيئتها العملية. وفي المقابل، هي «فزخ مهووس بالسيطرة»، فترتدي البنطلون وترفض ترقية بن وتتمتع بالسيطرة في الشهوة الجنسية وفي الشَّلْطَة لأنها تنام بالسر مع رجل أصغر منها سنًا. ولكن آبي أكثر قلقًا بشأن «التحرش الجنسي» («كرسي الرحمة» 38) ويظهر نفاقها في ندواتها التي تُعقد بعنوان «مكان عمل مُمكن» («كرسي الرحمة» 39)، لثدَّكر بن بأنه ليس الوحيد الذي يخاطر بجوانب مهمة من حياته: «بعد كل شيء فعلئته من أجله، بعد أكل أرطال من الخراء للوصول إلى مكاني... أفسدته كلُّه من أجل مؤخرة» («كرسي الرحمة» 39). في الواقع، تفرض آبي هذه المسألة من الخلط بين الشهوة والطموح المهني عندما يتبين لها أن الاثنين قد وصلا إلى نفس الترقية التي حققتها آبي بنفسها. إنها تشير إلى أن ذوق بن المذكور أعلاه لوضعية المضاجعة على

(1) شركة ملابس أمريكية تأسست عام 1926.



«غرار ما تفعله الكلاب» هو في الواقع تعبيرٌ عن الهيمنة الجنسية: «أنت لا تعتقد أنك تفكر: سأوجع هذه البنت الكبيرة لأنها حصلت على الترقية بدلاً مني؟» («كرسي الرحمة» 41). وإذا وافقتُ أبي على خطةٍ ين فسوف تضطر إلى التخلي عن «أقدميتها» في العمل و«خطة تقاعدها» («كرسي الرحمة» 60) وتأثير ذلك على السرد هو أن ين يستلهم جزئياً من حقيقة أنه بمجرد أن يفرا من حياتهما القديمة سيكونان «شركين متساويين» بشكل أكبر.

وفي تناقض مباشر مع تحليل لابوت للأناثية الذكورية في سياق أحداث 11 سبتمبر، يعد نص «الرفاق» أساساً احتفالاً بأدوار الجنسين التقليدية التي أحدثتها الهجمات في بعض الخطابات. وتُعدُّ مقدمة أن نيلسون لنص «الرفاق» جزءاً رمزياً من الكتابة المحلية في نيويورك عن 11 سبتمبر. وتؤكد نيلسون على أصالة المشروع وهي بذلك تُعرّف المسرحية بصفتها عمل تضامني مجتمعي:

«لم أكن قد كتبت مسرحية من قبل، لكنني كنت متحمسةً لانقطاع ما لاحظته وجزئته من خلال محادثاتي مع الكابتن. وأردت أيضاً أن أحاول مساعدة المسرح. وأحببت الصوت الذي وصفه جيم Jim... كان هذا النوع من المشاريع هو الذي جذبني إلى نيويورك في المقام الأول، وشعر جزء مني -ليس بشكل متماسكٍ تاماً- أنه إذا تمكنا بطريقةٍ ما من إبقائه على قيد الحياة، فسُيُخرَم المهاجمون من نصي آخر.» («الرفاق» xxi-xxii)

و«الكابتن» (لا يزال مجهولاً) المعني هنا هو قائد في مطافئ نيويورك، تساعد نيلسون -وهي صحيفة- من أجل كتابة كلمات تأبين لكثير من أصحابه الذين لقوا حتفهم في هجمات 11 سبتمبر. وقد دُعيت نيلسون لزيارة مركز المطافئ، ثم أذهشها جؤ الجداد في المكان وكتب القائد لمشايعه في مواجهة مثل هذه الخسارة: «لقد أثار الكابتن فيّ بعمق. اعتقدت أنني لم ألتق بأي شخص بهذا الكرم. أدركت أن الكرم كان جوهر هذا العمل -كان عمل رجل الإطفاء يتعلق بإنقاذ الأرواح، وكلما قام بهذا العمل وبشكلٍ فعال، كان أكثر سعادةً» («الرفاق» xix). «جيم» هو جيم سيمبسون، زوج الممثلة سيقورني ويفر<sup>(1)</sup>، الذي كان يُدير «مسرح فلي» الصغير، الذي يقع على بُعد سبع بنايات من مركز التجارة العالمي والذي تأثر بشدة

(1) Sigourney Weaver للممثلة الأمريكية التي اشتهرت بدورها في أفلام الخيال العلمي «للخلق الفضائي» Alien. (لترجم)

من الهجمات وأيضاً يواجه مشاكل مالية. ويقترح سيمبسون أنه يتعثر على نيلسون أن تكتب مسرحية بناءً على تجاربها مع قائد قسم الإطفاء -وهي مهمة تكملها في فترة زمنية قصيرة للغاية- وكان نص «الرفاق» هو النتيجة. وتم عرضها لأول مرة في «الثلاثاء 4 ديسمبر 2001، بعد مضي اثني عشر أسبوعاً على اليوم الذي حدث فيه هجوم على مركز التجارة العالمي» «الرفاق» (xxv).

ولذا، تؤكّد نيلسون على الدوافع الشخصية والجماعية والذكرى الكامنة وراء كتابة المسرحية وإنتاجها. وفي تناقض صارخ مع سخرية «كرسي الرحمة» ببعض السلوكيات البشرية، تعتمد مسرحية «الرفاق» على التعاطف والإعجاب برجال المطافئ والالتزام بالخدمة العامة. ويمكن أن يكون هناك تناقض مثير للفضول مع رواية بيقبيديه «نوافذ على العالم»، حيث يعترف المؤلف دائماً بانعدام شعوره بارتباط على المستوى الشخصي بالهجمات: فهو مفكر فرنسي؛ لم يعرف أي شخص من الضحايا، وهو نرجسيّ ساخر ومدلل ولا يمكنه الكتابة عن الهجمات إلا بطريقة لعبية وبطريقة ما بعد حداثة وما وراء خيالية (وفي الوقت نفسه، يخلق أيضاً علاقة شخصية بشخصيته الخيالية). ولذلك يتم تذكير القارئ بإصرار بأن الرواية مصطنعة -في الواقع، يستنكر بيقبيديه على نفسه عدم صدقه (على الرغم من أن المشاعر تتضح بشكل تدريجي في نهاية السرد). فمن ناحية أخرى، يتم تقديم مسرحية «الرفاق» كبادرة شخصية وحقيقية ومفعمة بالحياة لمساعدة كل من هم في المسرح الذي يعاني من تأثير الهجمات وللثناء على أخوة رجال الإطفاء في نيويورك الذين لقوا حتفهم (وأولئك الذين شاهدوا موت زملائهم). والطريقة البديهية التي كتبت بها نيلسون المسرحية تضيف إلى هذا الإحساس بالإخلاص غير الفني:

«كنت أكتب فقط في الليل، وكانت لديّ الحرية للسهر لأنني أعاني من حرمان من النوم. أنا لم أكتب أي شيء بهذه الطريقة دون انقطاع قط. فلا يوجد مخطط تفصيلي، وهناك القليل من الأفكار المسبقة، ولا توجد عندي فكرة عما يمكن أن يكون البداية أو الوسط أو النهاية. أنا فقط أكتب متجهةً إلى الأمام. أعتقد أنه ساعدني شعور الشك أن المسرحية لن تجد من ينتجها على المسرح أصلاً». («الرفاق» xxii - xxiii)

نشير «بهذه الطريقة دون انقطاع» التي كتبت بها نيلسون «الرفاق» إلى تدفّق للمشاعر تقريباً دون وسيط، متجاوزة المخاوف الجمالية والفكرية

والاعتماد بدلاً من ذلك على الارتباط العاطفي والصدق في السرد الذاتي.

وكتبت نيلسون في وقت لاحق مسرحيات أخرى<sup>(1)</sup> لكنها تُفَضِّل التأكيد على الاستثمار العاطفي -من جانبها ومن قبل الآخرين- في هذه المسرحية بالذات، وعلى إنتاجها المجتمعي والتنفيسي «من خلال» الصدمة والحزن. وبالتالي، يواجه الناقد بطبيعة الحال معضلةً وهي: كيفية تفسير المسرحية دون عبء الإخلاص والعاطفة بحيث تقدم قراءة مقبنة لموضوعات المسرحية وأفكارها ومعانيها. ويُقَرِّ نيلسون بهذه المشكلة عندما كتبت أن بعض النقاد كانوا «في حيرة» من المسرحية وكيفية وضعها ضمن فنون المسرحية المقبولة. وقالت بصراحة إن المسرحية كُتبت «بطريقة إنسانية ولمساعدة المسرح في مواجهة الدمار الذي لحق بمدننا» («الرفاق» 63). وتشير نيلسون إلى ردود «الأطباء النفسيين وعلماء النفس والاستشاريين» على عرض المسرحية، وهم قد شاركوا بأنفسهم في علاج الناس في أعقاب الهجمات والذين وصفوا المسرحية بأنها «علاجية» التأثير:

«بعد عدد من الحادثات عن هذا الموضوع، تأقلمنا في أن كلاً من المسرح وعلم النفس يعود أصل مفرداتهما إلى الإغريقين: ليس فقط لفظي «دراما» drama والنفسية psyche، بل أيضاً التطهير catharsis والأزمة crisis والعلاج therapy. فالمسرحية لم تستطع علاج أي شخص. ولكنها قد نجّعت أناساً في مكانٍ مخصصٍ ويُسمح لهم بتجربة المشاعر مغاً. ومن معرفتي المحدودة بالإغريق القدماء ومسرحهم، لم يكن هذا بعيداً عن نواياهم في فكرة المسرح عندهم» («الرفاق» 63).

وفي هذا السياق، تحمل مسرحية نيلسون تشابهاً بالردود الأخرى التي أُنتجت في أعقاب أحداث 11 سبتمبر مباشرةً (انظر المقدمة) حيث أنها تحمل طابع الشخصية دون خجل وتتأثر بالاستجابة الجماعية تجاه الصدمة والصدمة. وتصف نيلسون «الكثافة الغريبة» في المسرح وهي تشهد المسرحية ليلة بعد ليلة وكيف كانت «تعيش الفقد مجدداً» في كل مرة («الرفاق» 64). وتضيف أن «ردود الفعل في ديسمبر ما زالت قويةً للغاية» («الرفاق» 64).

(1) من الأعمال المسرحية الأخرى لنيلسون «الفحالف الأنجلو-أمريكي» (The Anglo-American (2005) Alliance و«التوحشون» (Savages (2006). وكتبت أيضاً سيناريو النسخة السينمائية من «الرفاق» (The Guys (2002) من إخراج جيم سيمبسون وبطولة سيجورني ويفر وأنطوني لاباغليا Anthony LaPaglia).

كما يتبين من هذه التعليقات، بالكاد يتمّ ذِكرُ الجوانب الجمالية والشكلية للمسرحية على الإطلاق. وبدلاً من ذلك، فإن نيلسون تفضل موضوعات التضامن والتضحية والالتزام بإعادة البناء التي تعتبر أنها تضامن مع مدينة تحت تأثير الصدمة. وتذهب نيلسون إلى أبعد من ذلك في خاتمتها الواضحة لإعطاء نظرة شاملة لثقافة قسم المطافي في نيويورك (هذا يُدْكرنا كثيرًا بالطرق التي تحدث بها الإخوة نودت Naudet عن الرجال في قسم المطافي رقم 7 في فيلمهما الوثائقي «11 سبتمبر»): المستويات المختلفة داخل مجتمع مكافحة الحرائق؛ أهمية الاحتراف والولاء؛ الحياة الخاصة المعقدة والمتنقاة غالبًا لرجال المطافي؛ الشعور بالالتزام الاجتماعي والثقافي في جميع أنحاء القسم، ولا سيّما الوعي بأهميتهم للمجتمع كله. ويرتبط هذا الاحتفاء بالقسم ارتباطًا وثيقًا بتاريخ المدينة («الرفاق» 68-71)، وأخيرًا، هناك نظرة صحفية على الخسائر الهائلة في الأرواح وتأثيرها العميق على مراكز المطافي. وتنضم نيلسون بنشاط إلى عملية «التطهير» في «الأرض الصفر» وتنتهي باقتراح أنه بدلاً من المُخيّ قدّمًا والسعي إلى «خاتمة» («الرفاق» 79) لما حدث في الهجمات، يجب «علينا» أن نسأل أنفسنا ما الذي تعلّمناه «نحن»: «يمكن أن نبدأ من مكان واحد للبحث عن الدرس البسيط والمطلوب، وهذا المكان يكمن في مركز المطافي: الشرف ينتمي إلى أولئك الذين «يستخدمون مواهبهم في صالح الصحة» («الرفاق» 79). وهنا تعمل «الصحة» مجازًا مرسلًا عن المجتمع العالمي، وتلمح إلى أخوة رجال الإطفاء كونها مصدر إلهام للجميع.

وهنا شعور بأن هذه النصوص الداعمة والمستفيضة تضع في سياقها كتابة المسرحية وأدائها (وأساسها على الحقيقة) وتعمل أيضًا على تحديد معناها. وتضيف «القراءات المقترحة» و«كلمة التقدير» إلى تحديد هذا المعنى. وكما تُدْكر هذه الملاحظات من خارج النص، فإن المسرحية تخدم غرضها المقصود من العزاء والحزن والوقوف بأداء الشهادة على بطولة «الرفاق» الذين ماتوا. وبعبارة أخرى، فإن المسرحية مجرد وسيلة تعكس بشكل مباشر الأحداث في الحياة الحقيقية ولهذه الأسباب النبيلة يجب قراءتها وفهمها على هذا النحو. في حين أن هذه المشاعر جديرة بالاهتمام بشكل واضح، وفي حين أنه من المعقول تمامًا، ولا أقول إنه من الجوهري، أن الفن قادر على أداء وظيفة اجتماعية مفيدة، فهل من الممكن قراءة المسرحية بأي طريقة مستنيرة نقدًا يصدر عنها قراءات أخرى؟ حتمًا، من الصعب جدًا محاولة مقاومة تعليق نيلسون الصادق والواضح على

المسرحية. ويبدو الأمر كما لو أن المسرحية مغلقة أمام أي تفسير آخر وأن نيلسون نفسها تهبط إلى درء أي تعليق سلمي أو سؤال محرج حول شخصياتها وموضوعاتها. وكما رأينا، على سبيل المثال عند مسعود في رواية «أطفال الإمبراطور»، فإن استخدام 11 سبتمبر يمنح الرواية مأساة جاهزة لتقدم في السرد حدثًا تاريخيًا كبيرًا مناسبًا من أجل إضافة جاذبية للشخصيات. وتعتمد المؤلفة على معرفة القارئ بالأحداث وتتحزّر من ذكر أي إشارة صريحة عن 11 سبتمبر؛ بل بدلًا من ذلك «يحدث» هذا الحدث فقط مع تحذير رمزي ثقيل، ولا تحتاج مسعود إلى وصف «ذلك». وبالمثل، تستند مسرحية نيلسون إلى بعض خطابات الحزن والصدمة السائدة، ويتم تقديمها للقارئ على شكل تحية محايدة أيديولوجيًا لشجاعة رجال الإطفاء. ولكن عند الفحص الدقيق، فإن نص «الرفاق» يمكن أن يُوصف بأي وصف إلا وصفه بأنه نص محايد أيديولوجيًا.

كما تم التلميح إليه في مكان آخر من هذه الدراسة، فإن كتاب سوزان فالودي «حلم الإرهاب: ما كشفه 11 سبتمبر عن أمريكا» هو واحد من أكثر التحليلات الكاشفة والثاقبة عن تأثير الهجمات. وأوصافها للمشهد السياسي المشحون بعد أحداث 11 سبتمبر مفيدة في تفكيكه لعدد من الأساطير القوية التي نشأت بسرعة في أعقاب هذا الحدث. واحدة من هذه الأساطير -أسطورة رجال الإطفاء الأبطال- وهي وثيقة الصلة بشكل خاص في قراءة «الرفاق». ومن خلال نقد فالودي لهذه الأسطورة، يمكن للمرء أن يبدأ تحقيقًا في أفكار مسرحية نيلسون وبالتزامن أيضًا يبدأ بتقدير أكبر لفتها الإشكالي. وكما يكتب بروس ويبر، في مراجعته المعجبة في مجملها بالمسرحية، فإن «الرفاق» ليست «قطعة فنية أو أدبية». ويضيف ويبر بأن نيلسون «تظهر جميع خصوصيات الكاتبة الموهوبة التي تفتقر إلى الخبرة والتي يمكنها بالتأكيد استغلال الوقت لإعادة الكتابة»، وأن «الكتابة تنفلت منها بشكل ملحوظ مع تقدم الأحداث في المسرحية، ففي آخر نصين تأبينيّين قلّ الإلهام إلى حدّ كبير». ولكنه يضيف: «إن مثل هذا التقييم التقليدي لا يُنصف العرض»<sup>(1)</sup>. وسيشرع هذا الفصل في تحليل «الرفاق» يزيّنه مع فهم فالودي لصورة رجل الإطفاء الأسطورية وأيضًا سنتناول نقاط الضعف الشكلية والموضوعاتية في المسرحية. وفي الواقع، تتشابك المسألتان بشكل

(1) بروس ويبر Bruce Weber، «الوقوف من أجل سكان نيويورك: تعابير حزن عن 11 سبتمبر» على موقع: [www.nytimes.com/2002/01/28/theater/theater-review-standing-in-for-new-yorkers-expressions-of-grief-over-sept-11.html?pagewanted=2](http://www.nytimes.com/2002/01/28/theater/theater-review-standing-in-for-new-yorkers-expressions-of-grief-over-sept-11.html?pagewanted=2) (تمت زيارة الموقع في 6 يوليو 2009).

خفي - فالأيدولوجيا والفن يُغذيان بعضهما البعض في عمل نيلسون.

تكتب فالودي عن «تضخيم الرجال الفحول» الذي حدث مباشرة بعد 11 سبتمبر<sup>(1)</sup>. إن إعادة الاحتفال ببعض الخرافات الذكورية -التي تراها فالودي بمثابة رد فعل عنيف مباشر ضد النسوية- تسببت في تأليه شخصية رجل الإطفاء البطولي والشجاع وغير الأناني الذي ظهر في الصحافة الشعبية وعلى شاشة التلفزيون. وكما تشير فالودي، أصبح رجال الإطفاء هم «الجنود الخارقون الجدد» في الخطاب الثقافي لما بعد 11 سبتمبر. وتمت الإشادة بهم كونهم شخصيات أسطورية تقريباً، وكما تكشف فالودي، يتم ذلك بطريقة ملائمة على شكل ملاذ جماعي مستلهم من الإعلام يدل على أن النماذج الأصلية الأمريكية كانت حصرًا ذكورية<sup>(2)</sup>. ويشار إلى رجال الإطفاء فيما بعد باسم «فرسان يرتدون خوذات الإطفاء البراقة»<sup>(3)</sup>، وعلى أنهم مثل «رعاة البقر في الماضي»<sup>(4)</sup> و«أبطال أمريكا الحقيقيون في الحياة» الذين قد يفوقون الأبطال الخارقين مثل رجل العنكبوت<sup>(5)</sup>. وتُجادل فالودي، بأن هذه الأسطورة لديها أجندة سياسية واضحة تناولها الرئيس بوش وأيدها أفراد مثل المصمم رالف لورين:

«لطالما ألهمني أمريكا وأبطالها -رعاة البقر، والجندي، والآن رجال الشرطة ورجال الإطفاء وعقال الإنقاذ [وكثير منهم بالطبع من النساء]. هناك صفة واحدة مشتركة بين كل بطل. إنهم أمريكيون عاديون، يأتون من العدم، ويضعون بصماتهم، ومهما سقطوا فإنهم ينهضون في كل مرة»<sup>(6)</sup>.

ولكن أبعد من هذا التخصيص و«التمجيد» للأمريكي كما هو في الصورة النمطية الذكورية للأغراض الأيدولوجية فإن هذا بمثابة علاقة ارتباطية تسميها فالودي «صفعة ازدراء مزدوجة للذكر «الناعم» والنسوي، الذي يفترض أنهم جعلوه هكذا، أو بالأحرى حرموه مما يجب أن يكون»<sup>(7)</sup>. وبهذا كان رجل الإطفاء الأسطوري مشبَّعًا بمجموعة كاملة من السمات الذكورية التقليدية -القوة الجسدية، والشجاعة، والإمكانات العملية،

(1) سوزان فالودي، «حلم الإرهاب: ماذا كشفت أحداث 11 سبتمبر عن أمريكا» (نيويورك: متروبوليتان بوكس، 2007؛ إعادة الطباعة من أثلاثيك، 2008)، ص 14.

(2) للرجع السابق، ص 66.

(3) للرجع السابق.

(4) للرجع السابق، ص 70.

(5) للرجع السابق، ص 72.

(6) للرجع السابق، ص 73.

(7) للرجع السابق، ص 74.

والرزانة، والأخوة- ثم استُخدِمَ هذا في حركة مضادة تعلن صراحةً عن موت النسوية وإعادة ولادة الأدوار التقليدية للجنسين.

وتشير فالودي إلى أن رد الفعل العنيف ضد النسوية وُجِدَ تعابيره من خلال الصور النمطية والأساطير الأخرى مثل تقادُمها المتصور في ضوء ضخامة الهجمات، و«بطولية» بوش ودونالد رامسفيلد وغيرهم من السياسيين والقادة العامة، وأرامل قُتِلَ 11 سبتمبر اللاتي تمَّ تصويرهن على أنهن «عذارى الحزن المثاليات»<sup>(1)</sup>، والعودة المزعومة لعدد من النساء إلى الحياة العائلية. وكان رجال الإطفاء من نيويورك أنفسهم متفاجئين بشكل متزايد، وفي بعض الحالات غاضبين، بسبب هذه المعركة الأيديولوجية التي تدور حول وضعهم. وكما تُجادل فالودي، فإن صورة «الجندي» البطولية الممنوحة لرجال الإطفاء كانت تشويهاً خطيراً. فهناك زَعْمٌ أن أصحاب «القبعات الخضراء لابسِي القبعات الحمراء»<sup>(2)</sup> أنقذوا آلاف الأرواح:

«كان رجال الإطفاء الباقون على قيد الحياة يعتبرون هذا ادّعاءً منافياً للعقل. من بين ستة عشر إلى ثمانية عشر ألف ساكن في مركز التجارة العالمي في ذلك اليوم، كان 95٪ منهم ممن ماتوا في الطوابق العليا، بعيداً عن الإنقاذ، وأنقذَ معظم الذين في الطوابق السفلية أنفسهم دون مساعدة من أي جهة رسمية. والحقيقة الحزينة هي أن الخسائر البشرية كانت ستتخفض بشكلٍ كبير لو لم يدخل أبداً رجال الإطفاء إلى المباني (حوالي ثلاثة أضعاف الذين ماتوا في الطوابق السفلية بعد ارتطام الطائرتين من رجال الإطفاء)»<sup>(3)</sup>.

وتكتب فالودي أن هذا الإدراك المُخْرِج قد دُفِنَ بنجاح تحت ثقل الإعجاب بـ «مهمة الإنقاذ» وعلى الرغم من أن رجال الإطفاء الأفراد يشهدون باستمرار ليس فقط بعدم جدوى دخول الأبراج ولكن أيضاً يشهدون بالفشل المستمر لمعدات الاتصال<sup>(4)</sup>، واستمرت الأساطير في الهيمنة على الحياة السياسية

(1) للرجع السابق، ص 89.

(2) القبعات الخضراء هي كتابة عن الجيش، والحمراء كتابة عن اللطاف. والقصد أن رجال اللطاف كانوا مثل الجيش في ذلك اليوم، وهذا يعتبر أعلى درجات اللبّح لأن للجيش في المجتمع الأمريكي تقديراً خاصاً يكاد لا يوجد في أي بلد آخر. (للترجم)

(3) للرجع السابق، ص 66.

(4) كتبت فالودي: «دخل رجال الإطفاء مركز التجارة العالمي ومعهم أجهزة راديو اتصال عمرها خمسة عشر عامًا، وكان معروفًا أنها تعطل في المباني الشاهقة؛ وعلى وجه الخصوص، لقد تعطلت عندما هب قسم الإطفاء للنجدة في أزمة البرجين بعد تفجير عام 1993. (كما لم تكن أجهزة الراديو على اتصال مباشر بقسم الشرطة. ولو كان الأمر كذلك، لكان رجال الإطفاء قد سمعوا التحذير من قائد مروحية الشرطة بأن البرج الثاني على وشك السقوط - قبل أكثر من عشرين دقيقة من انهياره) وعندما سقط البرج الجنوبي، لم يكن لدى رجال

والثقافية. وكما أشارت فالودي نفسها، أُنتِجت مسرحية «الرفاق» لنيلسون في هذا الجو وساهمت في «محو النساء من الأرض الصفر»<sup>(1)</sup>.

ربما يكون من الممكن الآن العودة إلى النَّص نفسه لمعرفة كيف يُعَبَّر عن العديد من الخطابات، التي تُوضَّحها فالودي، للفهم بشكل أفضل كيف ساهمت الشاعرية الضعيفة في المسرحية في هذه الخطابات. ومن المفيد أن نبدأ بمقدمة نيلسون للنَّص المنشور لـ «الرفاق»، وهو اقتباس مأخوذ من قصيدة جيرارد مانلي هوبكنز<sup>(2)</sup> Gerard Manley Hopkins «الجمال الملون» «Pied Beauty» (كُتبت القصيدة في عام 1877، ولكن لم يتم نشرها إلا في عام 1918). ويجدر ذكر القصيدة بأكملها مع الجزء الذي استشهدت به نيلسون بالخط السميكة:

«سبحان الإله على الأشياء المرقطة -

على سماء ذات لونين مثل بقرة ذات لونين غامقين.

على الشامات الوردية المرقطة في جلد سمك السلمون السابح.

على نار الفحم الفتية وشلالات الكستناء؛ وأجنحة العصافير؛

وعلى رسم المناظر الطبيعية وتوزيعها - الظي، البور، والحرارة؛

وجميع المهن، والعناد، والعدة، والآلة.

وعلى كل شيء، الزائفة، الأصلي، الاحتياطي، الغريب؛

وعلى كلما هو متقلب، منمَّش (من يدري كيف؟)

مع العجلة، البطء، الحلو، الحامض؛ المبهز، الغامض؛

هو أب لكل جمال لا يطأه التغيير: إخمذوه...»<sup>(3)</sup>.

قصيدة هوبكنز هي ترنيمة في مدح جمال الإله<sup>(4)</sup> وتنتهي بعلامة حُص على «مذجه» لأنه «خلق» الطبيعة. ومن الواضح أن حذف نيلسون لأول أربعة أبيات من القصيدة يلغي في مقدمتها موضوع الإله، وبدلاً من ذلك تفتتح القصيدة أن «الرفاق» في مسرحيتها هم أقرب إلى المزارعين الذين

الإطفاء في البرج الشمالي أي فكرة عفا حث. وعندما أرسل رئيس الإطفاء أمر استغاثة لاسلكيًا لإخلاء البرج الشمالي، لم يسمع أيٌّ من رجال الإطفاء ذلك (للمرجع السابق، ص 66-67).

(1) للمرجع السابق، ص 81.

(2) شاعر إنجليزي من العصر الفيكتوري وكان أيضًا قسيسًا، اشتهر بالقصائد الدينية وبالايتكار في كتابة الشعر في رمانه، وله تأثير كبير على الشعراء الذين أتوا من بعده مثل توماس س. اليوت، ووستان أودن. (للترجم)

(3) انظر [www.potw.org/archive/potw162.html](http://www.potw.org/archive/potw162.html) (تمت زيارة الموقع في 4 يوليو 2009).

(4) كتب روبرت بريير Robert Preyer في «البهجة الجميلة التي فُكر بها الآباء: جيرارد مانلي هوبكنز والبقاء الرومانسي»، في «الشعر الفيكتوري» (لندن: إدوارد آرنولد، 1972): «يختم هوبكنز، ليس بالإرهاق الفيكتوري المعناد والحيرة أو الاستعراض أو التبخُّج في مشهد عدم الفهم، بل يختم بتأكيد قوي وأرثوذكسي بتعارض مع التيارات النسبية للعصر: الله هو خالق كل هذا» (ص 181) (ص 177-96).



«يخططون» و«يقسمون» الأرض «بالعتاد، والعدة، والآلة». وهؤلاء الرجال الزراعيون مرتبطون ارتباطًا وثيقًا بالجمال الطبيعي لعالم الإله، وضمنيًا تقترح نيلسون أن رجال الإطفاء أنفسهم منسجمون مع إيقاعات سامية في العالم. «هو»، في القصيدة الأصلية، يشير بوضوح إلى الإله، ويبدو من الواضح أن نيلسون تساوي «الرفاق» عمدًا بإله خارق. ولذا، على الرغم من الجوانب «المتلونة» المتغيرة باستمرار في الطبيعة - «الشامات» و«الترقيط» و«التقلب» والمناخ المتقلب باستمرار - يظل الإله «لا يثأله التغيير» وبالتالي يجب «حفه». وبالمثل، على الرغم من خسائرهم في 11 سبتمبر، لا يزال رجال الإطفاء في نيويورك دائمين وغير قابلين للتغيير ويجب حفهم أيضًا.

إذًا، في البداية يبدو أن نيلسون علّمت القصيدة، بحذف إشارة صريحة إلى إله مسيحي. ولكن هذه القراءة تعقّدت بالسطرين الأخيرين اللذين يُشيران إلى رجال الإطفاء في نيويورك الذين يبدو أنهم بشر قانون لهم «مهنة» ومعهم «عتاد وغذاء وآلة» ويشبهون أيضًا الإله الذي «خلق» العالم وعلى هذا النحو يجب علينا «التعبير عن الاحترام والامتنان» لهم<sup>(1)</sup>. وهذا اقتراح غير عاديٍّ ومحترّ قليلًا ولكنه يشير إلى كيف تُريد نيلسون أن يفكر القارئ في «الرفاق» الذين تحدث عنهم نيك في المسرحية. فبالنسبة لها، يجب أن يُبجلوا ليس من ناحية أنهم ماهرون ومهتمون في حياة الإنسان فقط، ولكنهم أيضًا في ضوء 11 سبتمبر حققوا نوعًا من التفوق المؤله. ومن الواضح أن هذا الرأي يشير إلى تأكيد فالودي أن رجال الإطفاء قد تمت أسطرتهم في أعقاب الهجمات مباشرة. ولكنه أيضًا يسلط الضوء على الصورة العاطفية والمثيرة للغنيان إلى حدّ ما لنيك وزملائه الذين يمجّدهم. ويتم تبجيل «الرفاق» ليس بسبب التزامهم بالعمل وشجاعتهم وإثارتهم فقط، ولكن أيضًا بسبب الرفقة التي تحمل صفات الطبقة العاملة، وذكريتهم المُرحة و«طبيعتهم العادية». وعلى نحو متزايد في السرد، تُغري جوان Joan (التي هي في الأساس تمثل نيلسون نفسها في النّص) هذه الرؤية لثقافة رجال الإطفاء في نيويورك. وفي الواقع، وإلى حدّ ما، يُشبه مسار المسرحية الرومانسية التقليدية -تنجذب الشخصيات إلى بعضها البعض، تتخيل جوان أنها ترقص مع نيك، وتنتهي المسرحية بلحظة صمت وكل منهما ينظر إلى الآخر: «هو يعزّي، وهي مذهولة» («الرفاق» 60).

(1) «قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز»، الثناء (اللعق 2)، ص. 27-11.

وهكذا تتبادل الشخصيات الأدوار: تقوم جوان في معظم المسرحية بتقديم الدعم لنيك وتشجعيه بلطف على الانفتاح بمشاعره وتنظمه أنها ستساعده على التأقلم مع ذكرياته. وكان نيك متردداً في البداية ويجد صعوبة في التعبير، ولكن بفضل تدخلات جوان الرقيقة يصبح لديه بشكل تدريجي القوة لحضور حفل التأبين ويقرأ بكل ثقة التأبين الأخير. وفي هذه المرحلة، تشعر جوان بالضيق بشكل واضح وتشعر حتى بالغضب وتنطلع إلى نيك ليواسيها. وفي ضوء القضايا المتعلقة بالجندر الاجتماعي التي أثارها فالودي، فمن الممكن أن تعتبر مسرحية نيلسون كعودة للأفكار النمطية التقليدية. وتمثل جوان «المرأة» الأمومية الحاضرة التي يتمثل دورها في مساعدة نيك الذي يحتاج إلى انفتاحها العاطفي الأنثوي للتعبير عن مشاعره تجاه «الرفاق» الذين ماتوا. وفي الواقع، قراءة إرشادات المسرحية تُنبئنا بضرورة المسرحية. فيرتدي نيك «ملابس الجنازة الرسمية» ويقرأ «بطريقة بسيطة ومتواضعة ومبجلة»، وهو واثق و«مسيطر» («الرفاق» 56). وعلى النقيض من ذلك، تُعتبر جوان «متحدثة» ومن ثم «يائسة» («الرفاق» 58) قبل أن تكون في النهاية «حزينة» («الرفاق» 59) وتنتهي المسرحية «بذهولها» («الرفاق» 60). وجوان، التي أغراها تماها نيك وقصصه عن حياة زملائه، تُنهي المسرحية بحزن عميق: «أريدكم أن يعودوا. أريدكم أن يعودوا. كلهم. هذا كل ما سأوافق عليه. أريدكم أن يعودوا كما كانوا. أريدكم جميعاً معاً مرة أخرى. هذا أمر نهائي» («الرفاق» 58).

ما يثير الاهتمام عندئذٍ عن «الرفاق» هو أن سردها يتحدد برؤية عاطفية ليلا الجنسين. ومهمة نيك في رثاء زملائه -بيل، جيمي، باتريك وبارني- تعني حتماً أن التفاصيل التي يشاركها مع جوان حول حياتهم تظل عادية إلى حدٍّ ما ودائفاً ما يكون فيها مبالغة. وفي مرحلة ما، تعالج جوان هذه المشكلة بعد أن كان نيك يتحدث عن زميله المفقود باتريك أونيل. وقد أشار إليه نيك بأنه «القائد» («الرفاق» 32) الذي «يقتدي به الرجال» («الرفاق» 32) وهو «مستقيم صادق كالسهم» («الرفاق» 32) عاش «حياةً تستحق الغيش» («الرفاق» 34). وتساءل جوان عما إذا كان لدى باتريك أي عيب لأن وصف نيك له كان مديحاً مجاملاً للغاية. فيجيب نيك بأنه «كان ينشد الكمال» («الرفاق» 42). فتُقرّ جوان بذلك ولكنها تتساءل عما إذا كان هذا عيباً أو ببساطة مثالاً على كونه «بشراً» («الرفاق» 42). وبالتالي فإن نيك وجوان مقيّدان بالحاجة إلى «مدح» الرجال، كما أن المسرحية نفسها مقيّدة بذلك. وتنتقد كلير فوكس المسرحية: «كم كنت أتوقّ لظهور

رجل إطفاء شرير أو فاسد، أو شخص هرب من واجبه. هذا ربما كان سيسمح بظهور بعض الدراما، والشعور بأن هناك فثًا يحدث على المسرح بدلًا من مجرد تقديم شهادة تقدير، بل هي شهادة تقدير مقرّزة»<sup>(1)</sup>. وفي المسرحية، يكافح نيك للتعبير عن ذكرياته عن الرجال، ولكنه يتمكن فقط من تقديم أفكار بسيطة ومبتذلة عن حياتهم. وكما تقول فوكس، فإن هذا يجعل المسرحية فاحلة بشكل كبير دون صراع أو غموض. إن استخدام قصيدة «الجمال الملّون» لهوبكنز في بداية المسرحية يبدو أكثر منطقية في هذا السياق -ورغبة القصيدة في «الثناء عليه» تُملّي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تتكلم بها مسرحية «الرفاق» عن أبطالها.

يشكّك نيك في أسطورة رجال الإطفاء في نيويورك -«ما أنفك عن سماع كل هذه الخطب من السياسيين على شاشة التلفزيون. والصور في المجلات. بطلٌ هذا، بطلٌ ذلك. وأنا نفسي لم أستطع التعرّف عليهم» («الرفاق» 12) -ولكنه غير راغب في النظر عن كثب في حياة زملائه. وتشجّع جوان على التأكيد على الجوانب «العادية» («الرفاق» 12) من شخصية بيل ولكن بسبب الطبيعة الأحادية البعد للثناء، يلجأ نيك إلى التفاهات: «لقد كان جيدًا جدًا في تعامله مع الرفاق الأصغر منه سنًا» («الرفاق» 13)؛ «كان فخورًا بكونه أصوله إيرلندية» («الرفاق» 14)؛ «يحب نيويورك» («الرفاق» 14)؛ «لم يكن قطّ بذئيًا» («الرفاق» 15). ثم تسلّم جوان نيك الملاحظات التي سجّلها، فيقرأ ما كتبته. ويكرر تأبين جوان المنقّح مشاعر نيك: «بيل كان بطلًا هادئًا» («الرفاق» 16)؛ «كان يمكن الاعتماد عليه تمامًا» («الرفاق» 16)؛ «لكن بيل كان دائمًا يهتم بالرفاق الشباب» («الرفاق» 17)؛ «[كان] ثابتًا ومحترفًا» («الرفاق» 18). وأحد الموضوعات الرئيسية في المسرحية هو مسألة ترجمة الحزن إلى لغة، ولكن هنا وفي أماكن أخرى من السرد، فإن تمثيل جوان لوصف نيك لبيل يكرّر فقط كل ما قد قيل بالفعل. وعندما يمدح نيك عمل جوان، فإنها تعترف: «إنها كلمتان. لقد وضعتها بشكل مرتّب»، لكن نيك يُصرّ على قيمة «إبداعها» («الرفاق» 17). وكما يتبيّن من هذه الأمثلة، من الصعب تحديد كيفية ظهور «إبداع» جوان نفسها بالنظر إلى أن تأبينها يعكس ذكريات نيك تمامًا. بل إن «مسرحية» نيلسون نفسها تُضيف طبقةً أخرى من التكرار وتخلق جوًا من الجمود والابتعاد عن

(1) كلير فوكس Claire Fox، «الرفاق» في موقع:

[www.culturewars.org.uk/edinburgh2002/guys.htm](http://www.culturewars.org.uk/edinburgh2002/guys.htm)

(نمت زيارة الموقع في 7 يوليو 2009).

الحقائق الصعبة وتنتجّه نحو عزاء الكليشيات والابتذال.

وبحسب شهادة نيلسون، تمّ تصميم «الرفاق» كمسرحية علاجية ويمكن القول إن هذه القوالب النمطية البكائية هي نتيجة لجوّ الحداد الذي ساد الأسابيع التي تلت 11 سبتمبر. ولكن عاطفة المسرحية تحارب أي شعور بالصراع والارتباك، رغم أنه من السهل أن يُغفر لها هذا في سياق المصير الذي تعرّض له المسرح المحلي والمجتمع المحيط به، ويمكن القول إن «كرسي الرحمة» تُعالج شعور الصراع والارتباك ببراعة. وأن الحاجة إلى «الثناء» تغطّي على الدراما المرتقبة في مسرحية «الرفاق»، وتضيف سياسات الجندر الاجتماعي المحافظة في المسرحية إلى المحتوى التقديسي<sup>(1)</sup> في الرثاء. ويمكن للمرء أن يرى كيف تتطوّر العلاقات الجندرية بين الشخصيتين في مشهد حاسم في الفصل الثاني. يصارع نيك من خلال ذكرياته عن «السهم المستقيم» باتريك، وهو مستنزّف لجهده بشكل واضح. وجوان حريصة على تلطيف الجو بينهما، وتذكر حضور «حفل زفاف فيه رقصة التانغو» في الليلة السابقة («الرفاق» 35). وتستحضر جوان المشهد:

«وكانت جميع النساء متأثّقات، وشعورهنّ مصفوفة، ولبس أحذية كعب صغيرة ذات طرف مدبّب رفيع. لم نعد نرى مثل هذا المشهد. وعندما صعدنّ إلى منصّة الرقص، كان لأقدامهن وميض. كان المشهد جميلاً جداً. كان مثل استراحة حالة في خضم كل هذا.» («الرفاق» 35)

وتكشف جوان أنه «في اليوم الحادي عشر، كان العريس بطير من الساحل الغربي، وكانت العروس تعمل في وسط المدينة» («الرفاق» 35)، ولكن في النهاية كانوا مغا وكان «هذا مساء لا يُصدّق. كان مساءً جميلاً. كانا جميلين. جعلونا جميعاً جميلين. ليضع ساعات» («الرفاق» 36). فكما رأينا، تُشبه مسرحية «الرفاق» جزئياً مسار قصة تحدث في غرفة رومانية، وهنا عندما يكشف نيك عن أنه يجيد الرقص نفسه، فإن المسرحية تصبح في أعلى حالات المثالية.

وفيما تم الكشف عنه لاحقاً على أنه تسلسل خُلِم، ينهض نيك وجوان من كرسيّيهما ويبدأن برقصة التانغو. فيقول نيك لجوان أن «الناس رائعون» في المكان الذي يرقص فيه، وأنه ذات مرة رقص مع مدرّسته

(1) التعريف الأصلي لكلمة hagiography هو «كتابة حياة القديسين» («قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز»، ص 641)، وهذه إشارة مناسبة نظراً لاستخدام نيلسون لقصيدة ماثي هوبكنز.

التي وصفته بأنه «مثالي» («الرفاق» 36). فمن خلال الحوار وإرشادات المسرحية، تبدأ الشخصيتان في الرقص بشكل مؤقت. ويأخذ نيك زمام القيادة في الرقص ومن خلال القيام بذلك، تتغير حيوية علاقتهما -يمثل الرقص نوعاً من «التبادل» حيث تتأثر جوان بشكل متزايد بالثناء التآبيني لنيك، بينما يتشجع نيك تدريجياً من خلال جلساته معها. إنه مشهد رومانسي مما لا شك فيه وتدل موافقة جوان -تضع يدها على يده، ويأخذها بقبضة «حازمة ومقرنة» («الرفاق» 37)- على اعتمادها المتزايد على نيك لمساعدتها خلال الحداد المشترك. ويؤكد نيك على أهمية التزامن في الرقص:

«أحياناً يكون الأمر صعباً على هؤلاء النساء العصريّات، كما تعلمين. إنهن محترفات، متعلمات، اعتدنّ على أن يكنّ مسؤولات. ولكن عندما ترقص، يجب أن تكون قادرةً على المتابعة. يجب أن تكون قادرةً على الشعور بمتابعة القائد.» («الرفاق» 37)

ويبدو من الواضح أن نيك يتحدث عن جوان ويقترح ضمناً -في الواقع هذا هو ثوقّ جوان الرومانسي- أنها «تتابع» («الرفاق» 37) فقط وأنه يجب عليها ألا «تنظر إلى الأسفل» («الرفاق» 38). فبشكل ضمني، يبدو من دون شك أن جوان ليست فقط ثوقّ بلا وعي إلى «الاستسلام» لنيك جنسياً، ولكن أيضاً تُغويها رؤيته للتضامن الذكوري التي تؤكد على القيم التقليدية للذكور. ويستدعي مضمون تسلسل الأحلام هذا رؤية فالودي في ردّة الفعل المناهضة للنسوية في 11 سبتمبر، التي دعت النساء إلى العودة إلى الحياة المنزلية. فتنتقل جوان من دورها المهني القدير بصفتها معالجة طبيّة إلى امرأة تقليدية «قديمة الطراز» تسلم طوعاً إلى الذكورة التقليدية عند نيك.

وبالتالي تستخدم المسرحيتان العلاقات بين الذكور والإناث من أجل استكشاف آثار أحداث 11 سبتمبر ولكن بطرق مختلفة بشكل ملحوظ. وما يثير الاهتمام حول هذين النّصّين، فيما عدا موضوعاتهما الجنسية، هو أنهما يهتمان بخاصيتين متعارضتين -الأنانية والتعاطف- وكيف ترتبطان بأحداث 11 سبتمبر. وبالمثل، تركز رواية «الرجل الهاوي» لدليلو، التي سيتم تحليلها في الفصل التالي، على الزواج وتعاطي أيضاً مع دوافع الشخصيات نحو مساعدة الآخرين في وقت الأزمات الشخصية والوطنية، وفي الوقت نفسه تكشف الصراع في حياتهم الخاصة الذي كشفته الهجمات.



## الفصل السابع:

### «يبدو أن كل شيء أصبح يعني شيئاً ما»: دلالة أحداث 11 سبتمبر في «الرجل الهاوي» لدون ديليلو

تبدأ رواية «الرجل الهاوي»<sup>(1)</sup> (2007) لدون ديليلو مباشرة في أعقاب الهجمات على مركز التجارة العالمي:

«لم يعد شارعاً بل صار عالماً، زماناً ومساحةً من سقوط الرماد وجوًّا نيشيةً ليلاً وشيك الهبوط. كان يسير شمالاً عبر الأنقاض والطين، وهناك أناس يركضون من أمامه يحملون النشاف على وجوههم أو السترات فوق رؤوسهم. كانوا يضعون المناديل على أفواههم. كانوا يحملون أحذيتهم في أيديهم، وهناك امرأة تحمل حذاءً في كل يد، ويتجاوزونه راكضين. ركضوا وسقطوا، بعضهم في حيرة من أمرهم وبلا جدوى، والحطام يتساقط من حولهم، وهناك أناس يبحنون عن ملجأ تحت السيارات». («الرجل الهاوي» 3)

تنبثق الشخصية المركزية للرواية، كيث نوديكير Keith Neudecker، من الدخان والرماد... وتتساقط حوله أوراق المكاتب... وأشياء دنيوية أخرى في صباح قاتم» («الرجل الهاوي» 3) ويحمل حقيبة (تم الكشف عنها لاحقاً بأنها لفلورانس قيفن Florence Given التي تكون فيما بعد في معية كيث في علاقة خاوية). وبينما يشق كيث طريقه عبر هذا «العالم»، يرى أشخاصاً على حواف النوافذ بارتفاع ألف قدم، ثم يسقطون في الفضاء الخَر، ويرى «وجوهاً في حالة انهيار»، ثم يسمع «أصوات رعب ضعيفة من بعيد» حال سقوط البرج الشمالي («الرجل الهاوي» 4-5). ففي هذه الأوصاف المبكرة -التي «تسكن» في بقية السرد- ينشئ ديليلو مجموعة من الأفكار المألوفة في تمثيل 11 سبتمبر: الأشخاص الذين يسقطون، والدخان والغبار، والفوضى، والأشياء غير المألوفة. في رواية مبنية على الربط والازدواج والتوازي، تتنبأ صورة قميص «يرتفع وينجرف في ضوء ضئيل» («الرجل الهاوي» 3) بالأسطر الختامية لـ «الرجل الهاوي»: «ثم رأى قميصاً ينزل من السماء، ثم أكمل المشي ورأى أن القميص يسقط، وتلوح أذغرة وكأنه اللانثيء في هذه الحياة» («الرجل الهاوي» 246).

(1) دون ديليلو، «الرجل الهاوي» (لندن: بيكالور، 2007).

وبهذا يقدم ديليلو للقارئ مدينة ديستوبية<sup>(1)</sup> متغيرة ومنهارة وطيحة، ويؤسس لحالة حزن غريبة تتخلل الرواية. وكما هو موضح في مقدمة الدراسة، اتّسمت ردود ديليلو الأولى على الهجمات في المقالات الصحفية بإحساسي عميق بالجروح النفسية وتقديم مجتمعات مصابة بالصدمة والانتهاك المدني<sup>(2)</sup>. كان هناك، بطبيعة الحال، شعور واضح بالغضب في الكتابة غير الخيالية عند ديليلو، ولكن بحلول وقت نشر «الرجل الهاوي» في عام 2007، تمّ استبدال هذا الغضب بمزاج ساحق من الحزن والحزن. وكما هو الحال في نصوص 11 سبتمبر الأخرى مثل «الحياة الجيدة» و«كرسي الرحمة» و«اضطراب غريب تجاه البلد»، فالرواية معنيّة بشكل أساسي بتدهور الحياة الزوجية وتستخدم 11 سبتمبر كمحفّز للزوجين لإعادة تقييم علاقتهما. ويكتشف القارئ تدريجيًا أن زواج كيث وليان Lianne كان على وشك الانهيار قبل الهجمات، وعلى الرغم من جهودهما الصامتة، باعترافهما، لإحياء العلاقة الحميمة الزوجية إلا أنهما ابتعدا أكثر في الأشهر التالية. وتتخلل الفصول التي من منظوري كيث وليان فصول تصف وجهة نظر أحد المختطفين في هجمات 11 سبتمبر، حقاد<sup>(3)</sup>. يتدرب حقاد مع القاعدة، وهو عضو في «خلية هامبورغ» مع

(1) أصل الكلمة يوناني وتعني «الكان السيء»، وهو مصطلح يستخدم لوصف مجتمع أو دولة خيالية يعم فيها للعانة والظلم والاستبداد والفوضى وهي نقية اليونان/اللدنية الفاضلة. وأشهر الأمثلة الأدبية من الروايات على الديستوبيا رواية جورج أورويل «1984» (1949) ورواية ألوس هكسلي «عالم جديد شجاع» (1932). (للترجم)

(2) قام ديليلو بتضمين إشارات إلى مركز التجارة العالمي في رواياته السابقة. كتب في رواية «العالم السفلي»: «كان مركز التجارة العالمي فيذ الإشياء، وهو بالفعل شاقق، بل توأمين شاهقين، مع إفاعات مائلة في القمم ومصاعد عمل تندل على الجوانب. رأته هي ذلك في كل مكان تقريبًا ذهبت إليه. أكلت وجبة وشربت كأسًا من النبيذ وسارت على السكة الحديدية أو الحافّة، وكان البرجان هناك كما هي العادة، متجمعان في نهاية الطرف الصغير من الجزيرة، فوق رجل بجانبها ذات مساء مبكر، وهو يشرب على سطح مبنى مخصص للعروض -يبعد غفزة قريبًا من الشنين، أو هكذا اعتقدت، بدين وممتلئ الخدين، ولكنه أيضًا أتبع بطريقة واثقة ومكبوحة ومصقولة بشيء، من النوع الثقيل، كأنه أوزي. قالت: «أفكر فيهما كأنهما برج واحد، وليس اثنين. على الرغم من أنه من الواضح أنهما برجين. إنه كيان واحد، ليس كئلك؟» [قال]: «إنه شيء فطيع للغاية ولكن عليك أن نظري إليه، على ما أعققت». [قالت]: «نعم، عليك أن نظري». (نيويورك: سايمون وشوستر، 1997؛ إعادة الطباعة، بيكانور، 1998)، ص 372. وكما يفترض نوبي ليت Toby Litt، فقد أشار ديليلو أيضًا إلى الأبراج في رواية «ماو الثاني». انظر «الهواء للترعش»، الجارديان، 26 مايو 2007، ص 16. ومن قبيل الصدفة، استخدم الغلاف الأمامي لرواية «العالم السفلي» صورة للأبراج التي التقطها أندريه كيرتس Andre Kertesz بعنوان «نيويورك»، 1972. انظر: [www.exporevue.com/magazine/fr/biennale\\_liege.html](http://www.exporevue.com/magazine/fr/biennale_liege.html) (تمت زيارة الموقع في 25 يونيو 2009).

(3) يبدو أن حقاد هو في الواقع شخصية خيالية قائمة على شخصيات الخاطفين الفعليين الذين تورطوا مع عطا وخليفة هامبورغ. الخاطفون في الرحلة رقم 175 هم مروان الشحي وفازر بني حامد وأحمد الغامدي وحمره الغامدي ومهند الشهري. ويتشارك حقاد معهم في عدد من الجزئيات من حياة هؤلاء الخاطفين، ويستخدم ديليلو الكثير مما تم نشره عن تحركاتهم وأفعالهم في السنوات التي سبقت الهجمات. في الواقع، وبالنظر إلى بعض الإرتباك الذي نشأ في بعض الأوساط المتعلقة بالهويات الدقيقة لبعض الخاطفين ولا سيما وليد الشهري، فإن قرار ديليلو بتخيّل مركب خيالي بدلًا من استخدام شخصية تاريخية حقيقية، مثل عطا، متوافق مع استخدام الرواية لأسماء مستعارة وهويات خاطئة. وقد استخدم الإرهابيون بانتظام وثائق مزورة وجوازات سفر مزورة وبطاقات هوية مزورة. وبالمثل، يمكن القول إن هذا ببساطة هو ديليلو، وربما عن غير قصد



محمد عطا و«يلتقي» بكيت، إن جاز التعبير، في البرج الشمالي عندما ترتطم به الطائرة. وفي الجزئية الأكثر مناقشة ربما في الرواية، يجمع ديليلو كيت وحماد في جملة واحدة:

«سقطت علية من المنضدة في المطبخ، على الجانب الآخر من الممر، وشاهدها [حقاد] وهي تتدحرج بهذه الطريقة، علية ماء فارغة، تنقّوس في اتجاه ما وتتدحرج إلى الورا مرة أخرى، وهو يشاهدها تدور بسرعة أكبر ثم تنزلق عبر الأرضية على الفور قبل أن تصطدم الطائرة بالبرج، وثم نشأت الحرارة، ثم الوقود، ثم النار، ومزّت موجة الانفجار عبر المبنى الذي دفع بكيت نوديك من كرسيه إلى الحائط». (الرجل الهاوي» 239)

تغرق رواية «الرجل الهاوي» في أوجه شبه وروابط مماثلة غريبة أخرى سننظر فيها طوال هذا الفصل، ولكن كما هو الحال في «الطائرة الثانية» لأميس، فإن كتابة ديليلو عن 11 سبتمبر مليئة بالموضوعات والسمات المألوفة من أعماله السابقة. وأيضًا ديليلو مثل أميس حين يكتب عن 11 سبتمبر ضمن الخطابات المرتبطة بالذكورية. وإذا كان أميس قد اقترح، في عمله الأدبي القصير عن 11 سبتمبر، مفارقات مختلفة حول الهوية الذكورية الإسلامية، فإن ديليلو يُفسّر الهجمات على أنها تلغي ذكورية كيت، وبالتالي تلغي ذكورية أمريكا كلها. فعلى سبيل المثال، كان كيت عضوًا في مجموعة تلعب البوكر<sup>(1)</sup> وكانوا يلتقون بانتظام، ولكن تلاشت لقاءاتهم، ثم تفرّقوا أخيرًا. فيشعر كيت بالحنين الشديد عندما يتذكّر رفقة الرجال -وهو يربط ذلك بنوع من البراءة قبل «السقوط»- ولكنه أيضًا، وبشكل حاسم، يحترم جذبة الهدف والانضباط اللازم للعب البوكر. وهذا يقوده إلى عالم البوكر المحترف، وهو تغيير مهنيّ في حياة كيت وينجرف بالذهاب إلى لاس فيغاس<sup>(2)</sup>. وما يوازي هذا الالتزام والتفاني هو الحماسة الدينية لدى حقاد وتركيزه الموهوس على خطة 11 سبتمبر. فنزغ الذكورية من كيت يأخذه بعيدًا عن زوجته وعائلته، ويسمح له بالاستمرار في الانغلاق على ذاته والانفصال العاطفي ولا يزال يحزن بالتوازي مع منفي حقاد من

أو حتى عن غير وعي، بعيد تمثيل جهل أمريكي معين، أو جهل غربي بشكل أكثر دقة، بالأسبوي «الأخر». وهذا النقص في الفهم الثقافي يوجّه أيضًا رواية «أرهاني» لأبديك وربما كذلك بوجه شخصية عطا الخيالية عند أميس. (1) في الثقافة الأمريكية، هناك ليلة يجتمع فيها الأصدقاء للعب البوكر، وهي خاصة بالرجال دون النساء. وأشهر مشهد لمثل هذه الليلة في الأدب الأمريكي يأتي من مسرحية تنسي ويليام «عربة أسمها الشهوة»، وفيها شخصية ستانلي كواليسكي الذي يرفض أن تقاطعه أي امرأة وهو يلعب البوكر مع أصحابه. (الترجم)

(2) المدينة المشهورة عالميًا بالفمار والاراهنت والبوكر. (الترجم)

بلاده مما يؤدي به إلى «الإدراك» الذي يقوده إلى موته الاستشهادي.

هذه الأزمة في الذكورية التي تُشكّل جانباً رئيسياً من الرواية يمكن قراءتها في الشخصيات الذكورية الأخرى، خاصةً فيما يتعلّق بالتسميات غير المؤكدة. وهي تشمل: «بيل لوتون» Bill Lawton (في الواقع هو بن لادن ولكن حوّل الأطفال اسمهُ إلى اسم غربي، وهم الذين يسيئون سماع نطق الاسم، ويحكون الأساطير بشكل جماعي عن وصوله الوشيك إلى نيويورك)؛ إرنست هيتشنغر Ernst Hechinger، عشيق والدّة ليان وتاجر الفن الألماني، يُغيّر اسمه إلى مارتن بعد فترة شباب سياسية راديكالية؛ وديفيد جانيك David Janiak، الذي تم الكشف عنه لاحقاً بأنه الرجل الذي يؤدي دور مشهد عنوان الرواية «الرجل الهاوي»، حيث يرى في أحد عروض الشوارع معلقاً في عدة مبانٍ متعددة وهو عرض يسعى بوضوح لتكريم الجثث الهاوية في 11 سبتمبر. فشغف حقاد الديني -مستوحى في جزء كبير من حماسة عطا نفسه (في هامبورغ وفلوريدا)- مُشتلّهم من خيالاته الجنسيّة المذبذبة. فحينما يستمّي حقاد («الرجل الهاوي» 80)، فإنه يتساءل عن امرأة يعرفها «كانت لها عيون سوداء وجسم رشيق يبحث عن الاتصال الجسدي» («الرجل الهاوي» 81). ورغم أنه يستسلم طواعيةً للفلسفات الإسلامية ويجهّز نفسه لموته الجليل، فإنه لا يزال مثقلاً بالشهوة:

«امرأتان تتبخرتان في المنزّه مساءً، في تناير طويلة، إحداهما حافية القدمين. فيجلس حماد على كرسيّ وحده، يراقب، ثم ينهض ويتبعهما. كان هذا شيئاً حدث للتوّ، بالطريقة التي يخرج الرجل بها من جلده، ثم يحاول جسده اللحاق به. تابعهما فقط إلى الشارع الذي انتهى فيه المنزّه، يراقبهما وهما تختفيان، وفي لحظةٍ وجيزةٍ كأنها مجرد تقليب صفحات». («الرجل الهاوي» 176)

حقاد يُدير ظهره عن احتمالية أو إمكانية الاتصال الحقيقي بالإنسان<sup>(1)</sup> من أجل فكرة مجردة، ولكنه يشعر بها بشغف، وبطريقة مشابهة لكيث، الذي يتخلّى عن حياته السابقة ويعود إلى الرياضيات والإحصاءات وروتين البوكر.

وعلى خلاف التقوى والعقّة غير العادية لدى رفاق حقاد الجهاديين،

(1) في هامبورغ، تم التأكيد على وجود صفة استراق النظر الشهواني عند حقاد: «وقفوا في صمّ لبعض الوقت، في انتظار توقّف اللطر، وظل يفكر في أن امرأة أخرى ستأتي على درّاجة، امرأة أخرى ينظر إليها، شعرها غبيل، وسافها تصخّان بالحياة» («الرجل الهاوي» ص 78).

فإن لديه علاقات جنسية، أو هكذا يبدو، مع امرأة تُدعى ليلي. ومن نواح كثيرة، ترتبط هذه العلاقة المتقطعة بوضوح بعلاقة كيث الفصيرة مع فلورانس. ويستمتع حماد بحقيقة أن ليلي تجعله يشعر بأنه «أكثر ذكاء»، ويستمتع بحقيقة أن ارتباطه بـ «الخلية» يعني أنه يجب أن يبقى «غامضاً، وهذا ظرف تجده (ليلي) مثيراً للاهتمام» («الرجل الهاوي» 82). ويأمل أن يتعلم منها اللغة الإنجليزية ويستمر في الحلم بـ «منظر مستقبلي ضخم يزج له كل جبل ويفتح له كل سماء» («الرجل الهاوي» 82). ويشير ديليلو أنه في حين أن حماد ينجذب إلى النساء، فإنه يُحاول في الوقت نفسه الهروب منهن وما يرمزن له بالنسبة له:

«قام بشهوة صغيرة تجاه زميلته في الغرفة عندما رآها تركب دراجتها ولكنه حاولَ عدم العودة بهذه الرغبة الشديدة إلى المنزل. وتلتصق صديقته به بقوة وهذا ألحق الضرر بالسُرير. أرادته أن يُحس بوجودها بالكامل، ظاهراً وباطناً. كانا يأكلان الفلافل الملقوفة في خبز وأحياناً كان يشعر أنه يريد أن يتزوجها وينجب أطفالاً، ولكن هذا كان فقط في غصون دقائق بعد تركها للشقة، وهو هاربت مثل لاعب كرة قدم بارع يركض عبر الملعب بعد تسجيل هدف وذراعه مفتوحتان.» («الرجل الهاوي» 82)

وهكذا يتشارك كلٌّ من حماد وكيث التفاني في الانضباط الذاتي، أو بشكل أكثر دقة يتشاركان في الرغبة في الهروب من الذات. كلاهما يسعى إلى نبذ العالم المادي وفقدان أنفسهما في «قضية» أو «رياضة» (كلاهما، بطرق مختلفة للغاية، ينطويان على المخاطر والصدفة). فيحلم حماد «بنشوة الإحساس بالتفجرات حيّة على صدره وخضريه» («الرجل الهاوي» 177)، وعندما يرى «الأنهار والجداول»، ويمسك بخجر في يده فكل ما يلاحظه هو «الإسلام» («الرجل الهاوي» 172). أما كيث فيكتشف «مقياساً للهدوء والمنطق الدروس» («الرجل الهاوي» 211) عندما يلعب الورق ويدخل إلى نوع من الشرود حيث «لم يكن هناك شيء في الخارج، ولا وميض للتاريخ أو الذاكرة» يتنقل على أفكاره («الرجل الهاوي» 225). وكما تقترح لورا ميلر، هذا جزء من هدف ديليلو لإظهار كيف يسعى الرجلان تقريباً إلى تفرغ سامي من العالم بجعلهما «نقيّين وخزّين»<sup>(1)</sup>. إن هذا «الاتصال» بين الرجلين، يبلغ ذروته في الهجوم على البرجين التوأمين، وهو واحدٌ العديد من الروابط التي

(1) لورا ميلر Laura Miller، «الرجل الهاوي» على موقع:

www.salon.com/books/review/2007/05/11/delillo (تمت زيارة الموقع في 5 نوفمبر 2007).

يكررها دليلو طوال الرواية. وهذا جزء من محاولات النَّص المُلحَّة «لفهم» الهجمات، ورؤية نوع معين من الأمراض في العقل الذكوري الذي يؤدي إلى شعور كيث بالارتباك والصدمة ورغبة حقاد في جلب الموت الجسيم والكارثة.

فمن ناحية، يُدَّعَرنا هذا بالكثير من أعمال دليلو السابقة، ولا سيما في تصويره لـ «لي هارفي أوزوالد» في روايته «برج الميزان»، وأيضاً، كما يشير توبي ليت، في تصويره لـ آل مونيز Moonies في «ماو 11»<sup>(1)</sup>. وفي الواقع، شخصية حقاد تحمل تشابهاً كبيراً مع أوزوالد، وهذه المقارنة ربما تلقي بعض الضوء على الفكرة المركزية لـ «الرجل الهاوي»: الغموض المحيط بعلم الوجود والهوية والتسمية. ويسمي مايكل جونستون هذا بـ «انعدام الأمن الوجودي»<sup>(2)</sup> ويجادل بأن هذا أصبح موضوعاً متزايد الأهمية في أعمال دليلو. يتدرب أوزوالد ليصبح «أوزوالد» وهو جزء من خيالات وطموحات أناسي آخرين - وهذه استعارة تعكس بشكل ملائم الألغاز والثغرات الواضحة في حياة أوزوالد الحقيقية. وبالمثل، «يصبح» حقاد شخصاً آخر من خلال انغماسه الكامل في الإسلام الراديكالي و«التأثير المغناطيسي» («الرجل الهاوي» 174) لمؤامرة 11 سبتمبر: «جلس على كرسي الحلاق ونظر في المرأة. لم يكن هنا، لم يكن هو هو» («الرجل الهاوي» 175).

يمكن العثور على «انعدام الأمن الوجودي» في جميع أنحاء «الرجل الهاوي»، مما يوحي بشيء من «الانزلاق» العميق في تحديد الشخصية والذات. ويرتبط هذا الموضوع بالمشكلة المتكررة لغموض المعنى المتأصل في العلامات والرموز. ففي الرواية، تواجه الشخصيات أشياء تبدو أنها تشير إلى معانٍ معيَّنة ولكنها تقاوم باستمرار التعريفات الدقيقة. ومن الواضح أن هجمات 11 سبتمبر هي جزء من هذه المعضلة: في الواقع تتصارع رواية دليلو مع القوة المفترسة للهجمات. على سبيل المثال، يظهر الفنان المسرحي «الرجل الهاوي» في شوارع نيويورك معلّقاً في الهواء من مباني مختلفة. ويبدو بوضوح أن هذا العمل الاستفزازي<sup>(3)</sup> يستحضر ربما مجموعة الصور الأكثر إثارة للجدل من 11 سبتمبر<sup>(4)</sup>. وتشاهد ليان أحد عروضه على طريق

(1) توبي ليت Toby Litt، «الهواء للرنعش»، ص. 16.

(2) مايكل جونستون Michael Johnstone، «الحرية أو اللوث»، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة جلوسيتشر، ص 42.

(3) راجع الفصل الخاص بـ «رجل على السلك» لمزيد من المعلومات حول العلاقة بين 11 سبتمبر والفن/الشهد.

(4) لمزيد من المعلومات عن صورة «الرجل الهاوي»، انظر توم جونود Tom Junod، في مجلة إسكواير Esquire (سبتمبر 2003)، على موقع:

www.esquire.com/print-this/ESQ0903-SEP\_FALLINGMAN (تمت زيارة الموقع في 8 مايو 2007).

مرتفع في المحطة المركزية الكبرى:

«كان رجلٌ يتدَلَّى هناك، فوق الشارع، مقلوبًا. كان يرتدي بدلة عمل، وتظهر رِجْلٌ واحدةٌ مثنَّيةٌ، وذراعه على جانبيه. وحزام الأمان بالكاد يُرى، يخرج من بنطاله عند ساقه المستقيمة وتَمَّ تثبيتُه على الحاجز المزخرف للجسر». («الرجل الهاوي» 33)

يبدو أن هذا الفن/العرض/الأداء «يتحدث» عن أحداث 11 سبتمبر، وليان ترافق هذا كله، تفكر فيما يريد هذا العرض «أن يقول»:

«كان هناك أشخاص يصرخون عليه، غاضبين من العرض، دُمية من اليأس البشري، أنفاس الجسد الأخيرة وما يحمله. اعتقدت أنه جسدٌ جذب أنظار العالم. كان هناك انفتاحٌ فظيغ، شيء لم نَرَهُ من قبل، الشخص الهاوي الوحيد الذي يتعقَّب الرهبة الجماعية، ينزل الجسد بيننا جميعًا. والآن، تفكَّرت في هذه القطعة المسرحية الصغيرة، المزعجة بما فيه الكفاية التي تسببت بوقف مرور السيارات وعودتها إلى المحطة». («الرجل الهاوي» 33)

يعكس صمت هذا التجسيد الفني -إنه «يقول» لا شيء ولكن في نفس الوقت لديه قوة رمزية ملحوظة- «صمت» الصورة سيئة السمعة للجسد المجهول الهوية الهاوي. كلاهما لديهما «انفتاح رهيب»، إحساس بالقراءات المنتشرة التي تتجمع حول «الرهبة الجماعية» التي أنتجت الهجمات. ونفّر ليان بعد علمها بأن حيلة «الرجل الهاوي» تجسّد «الابتعاد» عن الواقع الذي تسبَّب بالتراجع الثقافي المتزامن عن «المحرمات/التابو» في الصورة الأصلية.

طوال الرواية هناك العديد من التكرار لهذه العضلة في قراءة العلامات والرموز في أعقاب أحداث 11 سبتمبر. ويقترح ديليلو أن هذا «العالم» قد تمزَّق بشكلٍ جذريٍّ، وبالتالي يتم تلخيص هذا الفكرة عندما تلاحظ ليان لاحقًا: «يبدو أن كل شيء أصبح يعني شيئًا ما. كانت حياتهم تمر بمرحلة انتقالية وكانت تبحث عن علامات» («الرجل الهاوي» 67). ويبدو أن عرض «الرجل الهاوي» «يعني شيئًا ما» عن أحداث 11 سبتمبر، ولكن ليس من الواضح أبدًا ما هو هذا المعنى. ويبدو الأمر كما لو أن الرمزية الضخمة والساحقة للهجمات جعلت كل شيء على قيد الحياة بمحتوى جديد ومراوغ. وتبحث الشخصيات عن إحدائيات جديدة وعن لغة تُعبِّر عن هذا

العالم المتغير، ولكنها أيضًا تكافح من أجل تحقيق إتقان للعلامات والرموز المتراكمة. ويتم التأكيد على هذا في المرة الثانية التي ترى فيها ليان «الرجل الهاوي». وهي، مثل الآخرين، تراه يتسلق على مسارات سكة الحديد المرتفعة، مرتديًا خُلَّةَ زرقاء. في البداية، تخشى ليان أن هذا الفرد يحاول الانتحار في الواقع لأن عروضه كانت في السابق في مناطق مزدحمة حيث كانت هناك حشود كبيرة، ولكنها سرعان ما أدركت هويته ووجدت نفسها تُراقبه بلا حول ولا قوة وهو يستعد لإلقاء نفسه من فوق جسر مسار القطار حينما يقترب القطار من المرور. وتتخيل ليان أن الركاب «يُنزِعون من غفواتهم» حيث «سيرونه فقط يختفي عن الأنظار» («الرجل الهاوي» 165)، غير مدركين أنه مربوط بحزام أمان.

ثم تفكّر في دوافعه، مدركة أن الأشخاص في القطار سينقلون ما رأوه على هواتفهم المحمولة:

«في الأساس، لم يكن هناك إلا شيء واحد ينقله [الركاب]. شخص يهوي. رجلٌ يهوي. وتساءلت عما إذا كانت هذه هي نيته بنشر الكلام بهذه الطريقة عن طريق الجوال، كما كان الوضع في الأبراج وفي الطائرات المختطفة». («الرجل الهاوي» 165)

ولكن، طوال الرواية، لا يمكن أن تتأكد ليان من أن هذا هو المراد: «أم كانت تحلم بنوابه. كانت تختلق المراد، وقد شدّتها اللحظة بقوة لدرجة أنها لم تستطع التفكير بأفكارها الشخصية» («الرجل الهاوي» 165). ورغما عنها، لا تزال ليان مفتونة هناك، وتبدأ في تجربة العودة لشريط الذكريات الغريب والرؤى المربكة لكيث وهو «في نافذة عالية يخرج منها الدخان» («الرجل الهاوي» 167). ويقفز «الرجل الهاوي»، وتشاهد «ليان» في حالة محاكاة للحشود الذين شاهدوا من الشوارع وعلى شاشة التلفزيون أثناء تحطم الأبراج وللأشخاص الذين حاولوا يائسين الهروب من النار والدخان:

«لكن السقوط لم يكن الأسوأ في الأمر. تركته هزّة السقوط الهائلة مقلوبًا رأسًا على عقب، مربوطًا بالحزام، على ارتفاع عشرين قدمًا فوق الرصيف. الهزة، ونوع تأثير التعلق في الهواء والتأرجح، والارتداد، ومن ثم السكون الآن والأذرع على جانبيه، وساق واحدة مثنية عند الركبة. كان هناك شيء فظيع حول أسلوب وضعية الجسم والأطراف، كانت هذه هي لمسة الشخصية في العرض». («الرجل الهاوي» 168)

يتسبب التقاء الفن والصدمة في فرار ليان من المشهد، وقُزبها من الفعل كان عاملاً حاسماً في اضطرابها العاطفي والبصري. تُصادف رجلاً متجسداً في مكانه، وتُحْدَق في الشكل التندلي وتدرّك أنه أيضاً يرى «شيئاً مختلفاً تماماً» عن الواقع العادي وأنه كان يحاول أيضاً «تعلّم كيفية رؤيته بشكل صحيح، [و] العثور على صدى في هذا العالم حيث يجد له مكاناً يناسبه» («الرجل الهاوي» 168).

إن عرض «الرجل الهاوي» يقود ليان والشهود الآخرين إلى استعادة صدمة الهجمات. ويعيد «عمله الفني» تمثيل الصدمة المعرفية والأنطولوجية لرؤية الأحداث الحقيقية التي لا يمكن إعادة تركيبها في اللغة. إن العمل الفني الذي يتطلب معايير جمالية جديدة للحكم عليه وفهمه يقابله صدمة «عدم تصديق» الطائرات المخطوفة والأجسام المتساقطة والانتهيار النهائي للأبراج. فبمعنى آخر، يقدم العرض الفني لـ «الرجل الهاوي» شيئاً من التعليق الماورائي على موقف الروائي (أو الفنان) تجاه 11 سبتمبر: ما يمكن قوله أو بالأحرى إضافته إلى مجموعة واسعة من صور 11 سبتمبر بشكل لم تُقله الهجمات نفسها؟ ولا يحتوي مشهد «الرجل الهاوي» على سياق فني تقليدي، حيث يبدو أن أحداث 11 سبتمبر ليس لها سياق تاريخي أو تمثيلي لفهمها. وبهذا، يشير ديليلو إلى التحدي الجذري للتفسير والإرباك المحتمل للمفاهيم السائدة السابقة عن الشكل الجمالي والواقع التاريخي. فيندلي الفنان، مجازاً، بشكل خطير من موقف الإدراك المتأخر، وله قدرة على النظر إلى الأحداث والتعليق عليها لكنه غير متأكد مما قد يضيفه هذا التعليق وكيفية فهم الجمهور له. وبالمثل، فإن ليان غير قادرة تماماً على استيعاب إعادة تمثيل «الرجل الهاوي» الاستفزازي في نفسها الهشة، ولا يمكنها أن تثبت المعنى المقصود، حيث لا ترى سوى «الفراغ» في وجهه، و«نوع من النظرة التائهة» («الرجل الهاوي» 167). أما كيث فبنغمس في لعبة البوكر الاحترافية من أجل العثور على بعض مظاهر التحكم والنظام بعد نجاته. وبسبب إحساس ليان التناقض بالوفاة والرمزية القوية لـ «الرجل الهاوي»، فإنها تُنَجِّه تدريجياً نحو الدين على أمل أنه قد يُقَدِّم لها العزاء من الدُعر والفقْدان.

ونظهر لاحقاً طبقة أخرى من موضوع عدم اليقين في المعنى عندما يتم الكشف عن هوية «الرجل الهاوي»<sup>(1)</sup>. وتقرأ ليان خبر نغيه في الجريدة

(1) في فيلم وثائقي على القناة الرابعة بعنوان «11 سبتمبر: الرجل الهاوي» (2006)، من إخراج هنري سينغر Henry Singer، استكشف الهوية للتمثلة للشخص الذي صوّره ديو Drew.

ثم تنصّح الإنترنت لتكتشف المزيد عنه. كان اسمه ديفيد جانيناك، ويبدو أنه مات لأسباب طبيعية بسبب مرض في القلب. وكانت عروضه تبدأ بـ«سقوطه أولاً بالرأس، ولم يتم الإعلان مسبقاً عن أي عرض» ولم يتم ترتيبها ليصوّرها مصوّر» («الرجل الهاوي» 220). وتقرأ ليان أن «سقوطه الأخير» كان من المخطط ألا يشتمل على حزام أمان («الرجل الهاوي» 221). ولا يزال هناك عدم معرفة حول الوضعية التي اتّخذها «الرجل الهاوي» في عروضه، لكن ليان تتساءل عما إذا كان يفعل ذلك عمدًا ليكزّم صورة ريتشارد درو الشهيرة<sup>(1)</sup>:

«فكّرت بالرجل الهاوي والأبراج المتجاورة من خلفه. الخطوط العالية الهائلة، والشرائط العمودية الأفقية. وفكّرت بالرجل ذي الدماء على قميصه، أو علامات الحرق، وتأثير الأعمدة خلفه، وتكوين الخطوط الداكنة للبرج الأقرب، الشمالي، والخطوط الخفيفة للبرج الآخر، والكتلة وكثافتها، ووضع الرجل بشكل دقيق تقريبًا بين الخطوط الداكنة والخفيفة. وفكّرت في السقوط الحر على الرأس، لقد حفّزت هذه الصورة حفرةً في عقلها وقلبيها، يا إلهي العزيز، كان ملاكًا ساقطًا وكان جماله مرّوعًا». («الرجل الهاوي» 221-222)

ما «العرض الفني» لجانيناك وصورة درو إلا تمثيلات، وتحاول ليان فهم علاقتهما ببعض. ويبدو أن التشابه الغريب لـ«الرجل الهاوي/جانيناك» يقتبس مباشرةً من الصورة التي تم نشرها في عدد من الصحف في جميع أنحاء العالم ولكن بعد ذلك سخّبتها المحرّرون بسبب احتجاجات القراء<sup>(2)</sup>. واغثيّرَت الصورة مزعجةً للغاية وكانت هناك اتهامات بالاستغلال والذوق السيئ. ولذا، فإن إعادة جانيناك الاستفزازية للصورة تكسير المحرّمات/التابو التي نشأت حول الصورة.

وتقدير ليان لتكوين الصورة واضح على وجه الخصوص، كما هو

(1) جونود (2003).

(2) تكتب لورا ميلن: «هذه المظاهر [من عند جانيناك] هي بالضبط نوع من اللاوضوح للشفرة والفنية التي تبدو من جوهر أعمال ديليلو وجوهر الثمانينيات، قطعة أثرية من أيام ما قبل الإنترنت. حينها كانت وسائل الإعلام تنشر جميع الصور والمعلومات، ربما كان شخص ما مثل الرجل الهاوي قادرًا على أن يقوم بمهمة ما، ثم يختفي مثل زورو Zorro، ولا يترك وراءه سوى علامة استفهام كبيرة. في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، كان كل ما نريد معرفته عن هذا الرجل موجودًا على صفحات الإنترنت، مع الصور، في غضون أسبوعين. وسبكون لديه مدخل تعريف في ويكيبيديا. وسيتم شرح نوابه وصدها وتعداد صباغتها في اللوحات والبرامج الجديدة التلفزيونية واللقطات الافتتاحية، بكل هذا الغثيان». انظر «الرجل الهاوي» على موقع: [www.salon.com/books/review/2007/05/11/delillo](http://www.salon.com/books/review/2007/05/11/delillo) (تمت زيارة الموقع في 25 يونيو 2009).



تأكيداً المبتذل إلى حدٍّ ما بأن الشخص الهاوي هو «الملاك الهاوي»<sup>(1)</sup>. وكما يذُلُّ مقال جونود وفيلمه الوثائقي التلفزيوني اللاحق، لا يزال هناك جهلٌ بشأن هويّة الرجل الذي صوّره درو. ويسمح عدم معرفة هوية الرجل في صورة درو بقراءته بشروطٍ رمزيّة، ويقابل هذا لغزٌ هوية جانيك، في البداية، ولغز نواياه. وتحاول ليان، التي انجذبت أيضًا إلى لوحات جورجيو موراندي Giorgio Morandi<sup>(2) (3)</sup>، أن تفهم الصورة جماليًا، مع ملاحظة تناشق العلاقة البصرية والمكانية للجسد مع جانبي الأبراج كما تلاحظ هي. ولكن قراءتها له -المستوحاة من نظرتها الدينية المتزايدة- في غير محلّها تمامًا ومضلّلة. حيث ترى «جمالاً مروّعا» في الصورة، لكنها تُعادل ذلك بنوع من الاستشهاد الغامض شبه الروحاني. إن صورة درو، المأخوذة من سلسلة من الإطارات التي تُظهر الجسد في مواضع مختلفة وهو يندفع إلى الأرض، هي في حدّ ذاتها مجرد تمثيل، وبالتالي يمكن أن تُشوّه حقيقة الجسد الهاوي. ويشير جونود إلى ذلك في مقالته:

«تكذب الصور. حتى الصور الرائعة تكذب، بل الصور الرائعة على وجه الخصوص. سقط الرجل الهاوي في صورة ريتشارد درو بالطريقة التي افترحتها الصورة لجزء فقط من الثانية، ثم استمر في عملية السقوط في الصورة. قدّمت الصورة درسًا عن العمودية المشوّمة، وفانتازيا من الخطوط المستقيمة، مع وجود إنسان في مركزها، وكأنه رأس حربة. يبدّ أنه في الحقيقة سقط الرجل الهاوي بدون دقة السهم وبدون مهارة غوّاص أولمبي. لقد سقط مثل أي شخصٍ آخر، مثل كل الآخرين الذين قفزوا -محاولًا التشبُّث بالحياة التي كان يتركها خلفه، أي أنه سقط بشكل يائس، وبشكل غير لائق. وفي صورة درو الشهيرة، إنسانيته تتوافق مع خطوط المباني. أما في بقية تسلسل الصور -اللقطات الإحدى عشرة الأخرى- يظهر انفصال إنسانيته عن المشهد. فشكّله فيها لم يكن معزّزًا بالجماليات. إنه مجرد إنسان، ولقد ظهّرت إنسانيته، المذهولة والتي تظهر في بعض الصور بشكل أفقي، كل شيء متعلق

(1) الشائع عند اليهود والمسيحيين أن للملك الهاوي هو ملكٌ أذنّب فظُرِد من السماء إلى الأرض رغم أن هذه للفرقة لم ترد في أيٍّ من الكتب السماوية. (للترجم)

(2) رسام إيطالي من القرن الماضي، اشتهر برسم الطبيعة الصامتة. (للترجم)

(3) تنجذب ليان لأول مرة إلى عمل موراندي عندما تصف رسمتي طبيعة صامتة في شقة والدتها («الرجل الهاوي» 12). ولاحقًا زارت معرضًا لأعماله: «نظرت إلى اللوحة الثالثة لفترة طويلة. كانت نسخة فيها بعض الاختلاف مع إحدى اللوحات التي امتلكتها والدتها. لاحظت طبيعة وشكل كل شيء، ووضع الأشياء، والأشكال المستطيلة الطويلة القائمة، والزجاجة البيضاء. لم تستطع التوقف عن البحث. كان هناك شيء مخفي في اللوحة» («الرجل الهاوي» ص 210).

## بالشكل في الإطار»<sup>(1)</sup>.

وعبارة جونود «معززًا بالجماليات» تبدو مناسبة بشكل خاص في ضوء رواية «الرجل الهاوي» حيث تؤكد على حقيقة أن الصورة، بمعنى ما، تُشوّه واقع سقوط الفرد. وكما تقترح ليان، فالصورة «تحدث» عن التناسب والجمال والشفقة، وربما تحدث عن نوع من عدم الاكتراث. ويثير عرض جانيناك ردودًا مماثلة. ولذا، تحاول ليان أن تفهم أحداث 11 سبتمبر -التي تم تمريرها من خلال القضايا الشخصية الخاصة بها المتعلقة بزواجها- من خلال عالم الرمزية، وفي هذا الصدد، تتعاضد الرواية مع سؤال مركزي في «أدب الإرهاب»: وهو أنه إذا لم يكن لدى الفنان سوى مجال عالم الرمزية للردّ ومن ثم إعادة التمثيل، فما الذي يمكن أن تُضيفه الطبقة الإضافية من الرمزية إلى الصورة الموجودة فعليًا؟ ويستخدم ديليلو شخصية جانيناك لاستكشاف هذا السؤال -ويمكن القول إن ديليلو يشير إلى شيء من معضلة خاصة به كونه روائيًّا. فتكشفت ليان في بحثها أن القفزات تسببت في ألم شديد لجانيناك «بسبب المعذات البدائية التي كان يستخدمها» («الرجل الهاوي» 222) وأن قفزته الأخيرة ستكون بمثابة انتحار. من المغربي اقترح أن اللغة يمكن اعتبارها بالفعل «معذات بدائية» عند استخدامها للتعبير عن صدمة 11 سبتمبر<sup>(2)</sup>. ولا تزال نوايا جانيناك مُبهمة، وبالتالي لا يمكن فهم عريضه إلا على أنه محاكاة لصورة ما هي في حد ذاتها غامضة ومنفتحة لتفسيرات لا نهاية لها.

أثناء محاولة ليان لفهم المعاني من جميع العلامات والرموز التي تصادفها، تذكّر اللحظة التي شهدت فيها قفزته من مسار السكك الحديدية:

«حاولت ربط هذا الرجل باللحظة التي كانت تقف فيها تحت المسارات المرتفعة، منذ ما يقرب ثلاث سنوات، وهي تراقب شخصًا يستعد للسقوط من منصة صيانة وقت مرور القطار. لم تكن هناك صور لهذا السقوط. وكانت ليان هي الصورة نفسها، صفحة للإحساس المصوّر. تلك الجنة التي لا اسم لها تهوي، كانت هذه اللحظة لها لتُسجّلها وتستوعبها». («الرجل الهاوي» 223)

وهنا، في مثال آخر على «انعدام الأمن الوجودي»، تفقد ليان هويّتها

(1) جونود (2003).

(2) تحليل منهج لرانديل، وأكد أجزم أن ديليلو لم يفكر فيه أثناء كتابة الرواية. بل هي براعة الناقد في قراءة الرواية تتجلى هنا. وأنا شخصيًا لم أستمع بدراسة الرواية أو قراءتها أو تدريسها أو تحليلها، ولكن قراءة رانديل لها في هذا الفصل جعلتني أراجع في حكمي على الرواية. (للترجم).

مؤقتًا و«تصبح صفحةً للإحساس المصوّر»، حيث تسجّل باستسلام صورةً تتحدّى التفسير الجسدي. وفي النهاية، تعترف ليان بأن صورة «الرجل تتفقت منها» («الرجل الهاوي» 224) -هذا يقابل استمرار عدم الكشف عن هوية الرجل الذي تم التقاطه في صورة درو- وكل ما بقي معها هي الذاكرة، والصورة المحفوظة في «الصورة الأصلية» في نفسها. إنه يظهر «بتفاصيله ومثوله» («الرجل الهاوي» 224) ولا يمكن استيعابه بنجاح داخل فهم ليان للواقع. إن تلميخها المُختر والمُلق إلى الرجل الهاوي في الصورة الأيقونية (والمحرّمة إلى حدّ كبير) باعتباره «ملاكًا» هو دليل آخر على انفصالها عن عالم الواقع. وكما يشير جونود، لم يكن هناك شيء «ملائكي» حول الأشخاص الذين قفزوا أو أجبروا على الخروج من الأبراج، ومن المحتمل أن يكون واقع مأزقهم صادمًا للغاية للفن لتضمينه في أشكاله الجمالية الضرورية.

لذا يصبح من الواضح أن هذا الخط من «انعدام الأمن الوجودي» يتم التعبير عنه من خلال الأزمات المختلفة المحيطة بالهوية والتسمية والسيمائية. وبصرف النظر عن القضايا التي تمّ استكشافها من خلال شخصية «الرجل الهاوي»، تتضمن الرواية شخصيات مترابطة تمثل مواقع أخرى للالتباس. فنكتشف أن مارتن ريدنور Martin Ridnour، عاشق الفن وحبيب أم ليان، نينا Nina، كان قد لعب في السابق دور إرهابي متطرف في ألمانيا في الستينيات. واسمه الحقيقي هو إرنست هيشينغر Ernst Hechniger وكان عضوًا في «المجتمع واحد»<sup>(1)</sup> Kommune One، وهي حركة تستلهم نشاطها من خلق مواقف احتجاجية وتتكون من نشطاء يتظاهرون ضد «الدولة الفاشية» («الرجل الهاوي» 146). ونكشف نينا أنها غير متأكّدة مما فعل مارتن بالضبط: «أولاً رموا بيضًا. ثم قاموا بتفجير القنابل. بعد ذلك لست متأكّدة مما فعله» («الرجل الهاوي» 146). وفي محادثات مع ليان ووالدتها -ومرة أخرى في حديث مع ليان وحدها بعد وفاة نينا- عبّر مارتن/إرنست عن موقف أورتّي تجاه الهجوم ومكان أمريكا ودورها في العالم. وكما تقول نينا، فإن موقفه تجاه 11 سبتمبر يختلف جذريًا عن موقفها وموقف ابنتها:

«فهو يعتقد أن هؤلاء الناس، هؤلاء الجهاديين، لديهم شيء مشترك

(1) انخرط أعضاء هذه المجموعة في العديد من الاستفزازات العلنية الساخرة بما في ذلك مؤامرة «اغتيال» سورية تستهدف زيارة نائب الرئيس الأميركي هوبرت همفري Hubert Humphrey وتتضمن قتال محشوة باللهيب. وللمزيد من المعلومات عن هذه المجموعة وعلاقتها بوسائل الإعلام، راجع كتاب كاترين فاهلينبراش Kathrin Fahlenbrach «جماليات الاحتجاج في وسائل الإعلام لعام 1968 في ألمانيا»، على موقع: [www.arts.ualberta.ca/igel/igel2004/Proceedings/Fahlenbrach.pdf](http://www.arts.ualberta.ca/igel/igel2004/Proceedings/Fahlenbrach.pdf) (تمت زيارة الموقع في 24 يونيو 2009).

مع المتطرفين في الستينيات والسبعينيات. يعتقد أنهم جميعًا جزء من نفس النمط الكلاسيكي. لديهم المنظرون. ولديهم رؤاهم للأخوة العالمية». («الرجل الهاوي» ص 147)

وهكذا يرتبط مارتن/إرنست بـ «الرجل الهاوي»/جانياك باعتباره لغزا غامضًا وغير معروف في نهاية المطاف، وهو ما تحاول ليان كشفه. ولكن كما هو الحال مع فنان العرض، يقاوم مارتن/إرنست أي تعريف واضح.

على الرغم من معرفة نينا لمارتن/إرنست منذ عشرين عامًا، إلا أن نينا لديها فقط فكرة سطحية حول ما فعله حينما كان متطرقًا في ألمانيا (وفي إيطاليا مع الألوية الحمراء). كانت ليان غاضبة في البداية من جهل والدتها، لكنها لاحقًا تتراجع: «ربما كان إرهابيًا، لكنه كان واحدًا منا، هكذا فُكِّرت، وأصابتها الفكرة بالخوف، وبالخزي -واحد منا، مما يعني أنه لا يبعد إلها، وأنه غربي وأبيض» («الرجل الهاوي» 195). هذا الاستنتاج جزء من ارتباط ليان العنصري حول الهجمات: تشعر بالانزعاج من الموسيقى «الإسلامية» («الرجل الهاوي» 67) التي تسمعها في الطابق السفلي، ثم واجهت جارها وهاجمته جسديًا، متهمة إياه بأنه يتعمد عدم مراعاة المشاعر «في ظل هذه الظروف» («الرجل الهاوي» 119). هناك أيضًا تشابة واضح بين إرهاب الستينيات والسبعينيات وإرهاب الخاطفين في 11 سبتمبر. فتتذكر نينا ملصقًا لمطوبين للعدالة في شقة مارتن/إرنست في برلين فيه «تسعة عشر اسمًا ووجهًا» («الرجل الهاوي» 147)، وهو نفس عدد الخاطفين في 11 سبتمبر. أما مارتن/إرنست فهو، مثل كيث في ألعاب البوكر وحقاد في حماسته الدينية، ويبدو أنه يقدر الانضباط والنظام، ويؤكد ذلك قراره أن تكون جدران شقته غير مزخرفة: «هل هذا جزء من الشوق القديم؟ [تسأل ليان] أيام وليالي في عزلة، مختبئ في مكان ما، ينبذ كل أثر للراحة المادية» («الرجل الهاوي» 147). وتدافع نينا عنه ضد اتهامات ليان: «لم يَغْدِ يختئ بعد الآن، هذا إذا كان قد فعلَ هذا أصلًا. إنه هنا وهناك وفي كل مكان» («الرجل الهاوي» 147). ومرة أخرى، يظهر أن الهوية حالة متغيرة ومتقلبة إلى ما لا نهاية -وتظل تفاصيل السيرة الذاتية مبهمة، والأسماء والالتزامات مفتوحة دائمًا (أو عرضة) للتغير.

يتحاور مارتن ونينا في الدوافع وراء الهجمات، وتفسير مارتن يزجج المراتين. فتحدث نينا عن تركيز الخاطفين على «الإله» («الرجل الهاوي» 211) وتصف «تظلمهم الذي هو في غير محله» بأنها «عدوى منتشرة»

وستظل «خارج التاريخ» («الرجل الهاوي» 112-113)، بينما يفضل مارتن رؤية الهجمات في سياق تاريخ «أناس في نزاع» («الرجل الهاوي» 112) و«يريدون مكانهم في العالم، واتحادهم العالي، وليس اتحادنا» («الرجل الهاوي» 116). فهنا، يستخدم ديليلو مارتن بشكل فعال كمتحدث باسم بعض الأفكار الفلسفية والسياسية -الرواية في بعض الأحيان تبدو مقاليتة ويمكن القول إنها في حد ذاتها زائفة في مشاهدتها حيث تتحدث الشخصيات في كثير من الأحيان بشكل غير متسلسل وبآراء مأثورة<sup>(1)</sup>. وهذه نقطة خلافية إذا ما كانت هذه محاولة أسلوبية أو محاولة متعمدة للتأكيد على مدى انفصال وانعزال كل فرد في عالمه الخاص. وإذا قبلنا أن الرواية قد تكون مزيجاً من الاثنين، فإنه يمكننا أن نرى كيف يؤدي مارتن دوراً حاسماً في السرد بدور شخصية ذكورية أخرى معقدة وتجسد «انعدام الأمن الوجودي». إن الطرق التي تتجارب بها الشخصيات مع بعضها البعض -بينما هي في كثير من الأحيان زائفة بشكل لا يمكن إنكاره ومفرطة في المبالغة- تلتقط الحالة المزاجية العامة في «الرجل الهاوي» للأفراد المستأصلين من أماكنهم والذين تفتتوا أيضاً في أعقاب تمزق 11 سبتمبر.

(1) تكتب لورا ميلز: «الشخصيات في «الرجل الهاوي» عادة ما تكون سطحية والحوار غير معقول. ويتحدث الجميع تمامًا بنفس الطريقة المصطنعة والتعذيرية مثل الشخصيات الناطقة بلسان المؤلف في مسرحية تجريبية، انظر:

[www.salon.com/books/review/2007/05/11/delillo](http://www.salon.com/books/review/2007/05/11/delillo)

(تمت زيارة الموقع في 25 يونيو 2009).



## الخاتمة: «أنا من محبي أمريكا»

كما رأينا خلال هذه الدراسة، فقد خلق 11 سبتمبر للكُتاب (وصانعي الأفلام) مشاكل تمثيل عويصة. وفي السنوات العشر التي تلت الهجمات، كان هناك عددٌ كبير من الروايات والقصائد والمسرحيات والأفلام التي تجاوبت مع الهجمات بطرق مختلفة. وبطبيعة الحال، من المتبكر نسبياً البدء في تأسيس نظريات لتمثيل 11 سبتمبر، وهذه الدراسة هي مجرد مساهمة في هذا المجال المتنامي من البحث. ومع ذلك، هناك شعور بأن مثل هذه التمثيلات تبتعد عن خطابات «التقديس» و«الأسطورة» و«تخليد الذكرى» التي سيطرت على كيفية الكتابة عن 11 سبتمبر والتحدث عنه. لذا، كما سنرى في المقالة القيمة لبانكاج ميشرا<sup>(1)</sup>، يلاحظ النقاد تدريجياً تحولاً نحو ردود أقل «احترافاً»، مما يشير إلى أن الهجمات ستستمر في الظهور في الخيال ولكن بطرق أكثر إشكالية وبالتأكيد أكثر تسييئاً. وسيقدم هذا الاستنتاج أشكالاً محتملةً ستحدث مع هذا التحول.

لقد ظهر مقال بانكاج ميشرا «نهاية البراءة» في الجارديان في 19 مايو 2007، وكانت جزئياً عبارة عن مراجعة لـ «الرجل الهاوي» لدليلو التي صدرت مؤخراً حينها، ولكنها أيضاً تقدّم عرضاً قيماً لأدب 11 سبتمبر في ذلك الوقت. وتقدم تحليلاً مستداماً لمعظم روايات 11 سبتمبر الأمريكية وتعرض نقداً نافذاً لكيفية فشل معظم هذه الروايات في فهم أحداث 11 سبتمبر. فيكتب ميشرا أن هذا النقص في الفهم يعكس نقصاً في الوعي التاريخي في الكتابة الأمريكية ككل:

«بالمقارنة [بالتمثيلات الأخرى غير الأمريكية لعالم ما بعد 11 سبتمبر]، فإن معظم الروايات الأدبية التي تعالج بوعي ذاتي 11 سبتمبر لا تزال مدعومة بافتراضات عفا عليها الزمن من العزلة الوطنية والاكتماء الذاتي. ويبدو أن «إعادة النظر» التي وعد بها دليلو بعد 11 سبتمبر لا تؤدي إلى تجديد الوعي التاريخي. وبما أن أدب 11 سبتمبر تكوّن من داخل قلب الغرب الترجسي، لذا يبدو معظمه غير قادر على الاعتراف

(1) Pankaj Mishra كاتب مقالة وروائي هندي. له كتب مهمة جداً في النقد الثقافي والاجتماعي للعاصر من أشهر كتبه «إغراءات الغرب: كيف تكون حداثياً في الهند وباكستان والتبني وغيرها» (2006)، و«من أنقاض الإمبراطورية: للفكرين الذين أعادوا صناعة آسيا» (2012)، و«عصر الغضب: تاريخ للحاضر» (2017).

بالمعتقد السياسي والأيديولوجي كونه واقعا اجتماعيا وعاطفيا في العالم -هذا النوع من الحقائق الذي لا يمكن اختزاله إلى تجربة فردية للغضب والحسد والإحباط الجنسي والاحتقان». («نهاية البراءة» 6)

في الواقع، عنوان مقال ميشرا يهدف إلى السخرية إلى حد كبير: حيث يتهم المؤلفين الأمريكيين بالتواطؤ مع أسطورة البراءة قبل 11 سبتمبر التي دمّرتها الهجمات. ويجادل بأن ديليلو ومسعود وماكينيزي وأميس وماكيون وغيرهم كلهم مذنبون بالتراجع إلى موضوعات المحلية والفردية (كما لو كانوا مرعوبين من تداعيات كتابة شيء «خارج» هذه الموضوعات المحلية) وكلهم مذنبون بسوء قراءة دوافع الهجمات.

ويقترح ميشرا أن «المزاج السائد لإحياء ذكرى 11 سبتمبر» قد أوقف الكتاب عن مواجهة الحقائق السياسية والاقتصادية بشكل كامل التي وجّهت بشكل أساسي دوافع الخاطفين وأن العديد من الناس حول العالم يشاركونهم هذه المشاعر («نهاية البراءة» 6). وكان هؤلاء الكتاب، ولا سيما الروائيون الأمريكيون في سنوات ما بعد الحرب الباردة، مستغرقين في «مزاج الرضا الاستثنائي للعقد» حيث سيطر الازدهار الاقتصادي والترجسية على الثقافة («نهاية البراءة» 4). ويجادل ميشرا في هذا التفسير بأن أحداث 11 سبتمبر تمثل ما هو بمثابة «دعوة رمزية للاستيقاظ» لأولئك الأمريكيين الذين أمسوا معزولين ومذللين. ولكن هذا الخطاب -الذي شوهدت سيطرته على نسبة كبيرة من ردود الفعل الأمريكية (والبريطانية) على الهجمات- يعكس جهلا أكبر بكثير وأكثر إشكالية لبقية الدول وللعلاقة بين الموضوعات الوطنية والدولية. وأيضاً يجادل ميشرا في ضوء وصف ديليلو لـ«إعادة النظر» التي نشأت منذ 11 سبتمبر، فإن العديد من هذه الروايات تُعزّز عن تراجع كاذب (وفاقد سياسيا) حيث يتمسك بالمعنى المهيمن ثقافيا لـ 11 سبتمبر باعتباره حدثا تاريخيا «فريذا».

ويكتب ميشرا أن «الرؤية الغربية للازدهار والرفاهية اللانهائيتين أثبتت أنها خدعة للمياريات البشر الذين يعيشون خارج الغرب» («نهاية البراءة» 4). وعلى الرغم من الوعود التي تم تقديمها نيابة عن ازدهار الدوت كوم و«ديمقراطية» الإنترنت والخطابات المتزايدة للترباط والعولة، كانت هناك أجزاء كبيرة من العالم لم تُشارك في هذه الثورة الاقتصادية. ومن الواضح، رغم أن بعض الكتاب قد اعترفوا بهذا الانقسام -جوناثان فرانزين وريتشارد



باورز<sup>(1)</sup> وبالطبع ديليلو- فقد انسحبت روايات 11 سبتمبر اللاحقة إلى «الحياة المحلية» بدلاً من الانخراط في الحقائق السياسية والاقتصادية الأوسع وكيف أن أمريكا داخلية بعمق في كل هذا بفضل سياستها الخارجية («نهاية البراءة» 6). وفي الواقع، عندما حاول الكتاب مواجهة هذه القوى -في نصوص «الرجل الهاوي» و«إرهابي» و«آخر أيام محمد عطا»- فشلوا، ويرجع ذلك جزئياً إلى قصر النظر الثقافي والسياسي. ويكتب ميشرا: «في الصراع من أجل تعريف الآخر ثقافياً، يفشل ديليلو وأبداك وأميس في إدراك أن الإيمان والإيديولوجيا تظل القوى غير المرئية والساحقة وراء الأوهام المبهجة عن الحوريات» («نهاية البراءة» 6).

وبقدم ميشرا عدداً من النقاط الاستفزازية، ومن المفيد تحديد كل منها ومن ثم الردّ عليها:

1. بالمقارنة مع معظم الروائيين الأوربيين الذين عاشوا وكتبوا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، لجأ الكتاب الأمريكيون في تعاطيهم مع أحداث 11 سبتمبر نحو الذاتية والمحلية والإقليمية.
2. علاوة على ذلك، فإن الرواية الأمريكية بشكل عام (باستثناء الكتاب في حقبة حرب فيتنام، برغم من أن هذا لا يزال نقطة خلافية في المقالة) ابتعدت عن مناقشة «آلية السلطة الاجتماعية والسياسية» («نهاية البراءة» 4).
3. يهيمن الفلق الذكوري والقوالب النمطية «للآخر» والموضوعات المألوفة من الأدب الأمريكي المعتمد على عدد من روايات 11 سبتمبر -التي كتبها بشكل رئيسي رجال بيض. ويدعم هذه الروايات افتراضات عفا عليها الزمن من العزلة الوطنية والاكتفاء الذاتي («نهاية البراءة» 6).
4. هناك كُتّاب من خلفيات وجنسيات مختلفة، ومن أعراق مختلفة، ومنهم نساء عبّروا بشكل كامل عن «عدم الاستقرار الأساسي» للهوية في عالم ما بعد الحداثة («نهاية البراءة» 6). وهذا الاعتراف بـ «عدم الاتساق الوجودي الجديد» كان ظاهرة مستمرة قبل 11 سبتمبر وهي حقيقة كان الكتاب الغربيون بطيئين للغاية في التعرف عليها («نهاية البراءة» 6)<sup>(2)</sup>.

(1) Richard Powers روائي أمريكي معاصر، أشهر أعماله «صانع الصدى» (2006)، ورواية «السخنة: تعزيز» (2009) وهي قصة عن لاجئة جرائية تدرس الكتابة الإبداعية، ورواية «للبالغة» (2018). (الترجم)  
 (2) الاستثناء هنا، كما يعترف ميشرا، هو دون ديليلو. يجادل ميشرا بشكل مقنع بأن «الرجل الهاوي» تُخبئ

إن مقارنة مباشرة بين الكتاب المعاصرين والروائيين الذين كتبوا قبل وأثناء وبعد الحرب العالمية الأولى توضح وتفيد كوسيلة لتطبيق السياقات على روايات 11 سبتمبر. لقد «أجبرت الحرب الأدباء الأوربيين على مراجعة ذواتهم بطريقة أشد صرامة من الطريقة التي قام بها الكتاب البريطانيون والأمريكيون بعد 11 سبتمبر» («نهاية البراءة» 4). إن سرعة وقوة نشأة «الشبكات التجارية والعسكرية الدبلوماسية» وانتشارها تعني أن الاقتصاديات كانت «تُدَوِّل بطريقة غير مسبوقة» («نهاية البراءة» 4). ومن الواضح أن هناك مقارنات مناسبة يجب إجراؤها بين هذه السنوات المضطربة والعقد الذي يلي نهاية الحرب الباردة. ولكن مباشرة يقترح أنه على الرغم من أن الكتاب «لا يزال بإمكانهم أن يستعينوا بأفكار القرن التاسع عشر حول الاستقلال الذاتي المطلق للفن... إلا أنه لا يمكنهم البقاء غير مذكرين للتحديات التي تفرضها عليهم التحولات الدراماتيكية من حولهم. كانت هذه «قوى جديدة عامة» («نهاية البراءة» 4) «تغلي» تحت سطح المجتمع البرجوازي السائد («نهاية البراءة» 6).

لقد غيّرت الحرب العالمية الأولى هذه البقايا الأخيرة من الإيمان بـ «النظام القديم» وحرّضت على «الشعور بتمزّق شديد وأزمة في الحضارة» («نهاية البراءة» 4). وهذا بدوره أجبر الفنانين على «محاولة وصف كيف ولماذا تغيرت العلاقات الإنسانية في الظروف الجديدة للحياة الحديثة» («نهاية البراءة» 4). على الرغم من أن كتابًا مثل جيمس<sup>(1)</sup> وكونراد كتبوا الكثير من أعمالهم قبل هذا التمزّق العميق، إلا أن عملهم لا يزال معترّفًا به وله تفاعل مع «القوى الجديدة المجهولة». وبالمقارنة، كان الكتاب الأمريكيون المعاصرون منشغلين للغاية بالخاوف الوطنية والمحلية والإقليمية البحتة، وبذلك تجاهلوا أهمية علاقتهم بالقوى العالمية. وعلى الرغم من تشابه «تمزق» 11 سبتمبر بالتمزّق الأنف الذكر ولكن بدرجة أقل، إلا أن غالبية الروائيين استمروا في تكرير بعض الأفكار عن أمريكا، وعن «الآخر» الأجنبي، وعن الترابط المتزايد بين كليهما. كانت هذه هي «الصراعات والصدمات غير المرئية سابقًا» التي «تغلي» أيضًا تحت سطح الجو السائد الأمريكي المزدهر («نهاية البراءة» 4).

وخجّة مباشرة هنا مقيعة وذكية ومفيدة في تحديد طرق جديدة للكتابة عن الأدبيات والسياسات النامية في كتابة 11 سبتمبر. ويمكن القول إن

الآمل بسبب اهتمامها بحالة الحياة الزوجية وأن تصويرها للنفسية الإرهابية يعتمد على «المفاهيم السائدة عن الغضب الإسلامي» («نهاية البراءة» ص 6).

(1) هنري جيمس البوالي الأمريكي الأصل وبيطاني الجنسية، كان غزير الكتابة، وله دور رئيسي في تحوّل الحركة الأدبية من الواقعية للحدثنة من أعماله للترجمة للفرنسية «صورة سيدة» (1881)، و«دورة اللولب» (1898)، و«الأورثيون» (1878)، و«درس العلم» (1888). [لترجم]

مباشراً في بعض الأحيان، إن صُحَّ التعبير، «مَشَّط» عقودًا من التاريخ الأمريكي والأوَّرتي لإثبات هذه النقطة وأن هناك بعض التحفظات والمحاذير التي قد يثيرها المرء. فمباشراً ينشئ معارضة واضحة بين الحداثيين الأوَّرتيين ونظرائهم الأمريكيين، ولكن الحداثة ازدهرت في الولايات المتحدة وكان لها تأثير هائل على الفنون بعد الحرب العالمية الأولى. فروايات مثل رواية «نقل مانهاتن» (1925) لجون دوس باسوس<sup>(1)</sup>، ورواية ف. سكوت فيتزجيرالد «غانسي العظيم» (1926)، ورواية توماس وولف<sup>(2)</sup> «أيها الملاك، انظر نحو البيت» (1929)، ورواية ويليام فولكنر «صخب وغضب» (1929)، كلها تعرض الموضوعات والأفكار الحداثية<sup>(3)</sup>. في هذه النصوص، هناك اهتمام بالشكل الذي يعكس الحداثة الأوَّرتية والطموح التنامي لصياغة طرق جديدة للكتابة عن الذات وبنائها.

وكما يقترح مباشراً بالتأكيد هذه الروايات كلها تركّز بحميمية على أمريكا أو بالأحرى على «أمريكا»<sup>(4)</sup> وعلى هذا النحو ربما ليس لديها نطاق وحجم نظيراتها من روايات الأوَّرتيين. ولكن ما يضاف إلى ذلك هو المركزية الأمريكية التي لا جدال فيها في القرن العشرين -ثقافيًا وسياسيًا واقتصاديًا- والإحساس العميق بأن الكُتّاب الأمريكيين يعملون في هذا الخطاب الاستثنائي والهيمنة العالمية. ويحتاج مباشراً بأن العديد من الكُتّاب انتقدوا بشدّة مثل هذه الخطابات (ميلر<sup>(5)</sup>، فيدال<sup>(6)</sup>، فونقوت<sup>(7)</sup>، روث<sup>(8)</sup> وغيرهم) ولكن رواياتهم، حتى في ضوء «المأساة في فيتنام» قد «أثبتت أنها بعيدة جدًا عن الإهام فحص أدبي مستدام للقيم والمثل الوطنية» («نهاية البراءة»<sup>(4)</sup>). وهذه نقطة خلاف بشكل كبير وتتجاهل نصوصاً مهمة جدًا مثل رواية «الرجل الخفي»

(1) John Dos Passos رواي أمريكي اشتهر بالثلاثية للسماة «الولايات المتحدة الأمريكية»: «التوازي الثاني والأربعون» (1930)، «1919» (1932) «الللال الكبير» (1936). هذه الثلاثية تقام للشهد الأمريكي الثقافي والاجتماعي في العقود الأولى من القرن الماضي. (للترجم)

(2) رواي أمريكي في القرن الماضي ثوّي صغيرًا وعفزة 38 عامًا. (للترجم)

(3) توجد مراجع أخرى للأدب مذكورة في رواية «الأصولي للتردد». ومنها رواية إيتالو كالفينو: «السيد بالومار» (1983)، ورواية واشنطن إيرفينغ: «أسطورة سليلي هول» (1820)، ورواية جوزيف كونراد، «قلب الظلام» (1902). ويقوم جنكيز أيضًا بزيارة منزل بابلو نيرودا Pablo Neruda وهو في تشيلي.

(4) للفصود في وضعها بين فوسين هو أن تركّزها مقتصر على أمريكا فقط، ويتضح هذا في الجمل التالية. (للترجم)

(5) نورمان ميلر رواي وكاتب مسرحي وممثل وصحفي أمريكي. أشهر أعماله «العاري والبيت» (1948)، و«جيوش الليل» (1968)، و«أنشودة الجلالة» (1979). (للترجم)

(6) فور فيدال رواي أمريكي معاصر اشتهر بروايات مأخوذة من التاريخ الأمريكي مثل «بير» (1973)، و«لينكولن» (1985)، و«1876» (1976). (للترجم)

(7) كورت فونقوت رواي أمريكي معاصر اشتهر بروايات الخيال العلمي. (للترجم)

(8) فليب روث رواي أمريكي مشهور ومن أشهر رواياته «الوصمة البثرية» (2000). (للترجم)

(1952) لإيلسون<sup>(1)</sup>، ورواية «مغامرات أوجي مارتش» (1953) لسول بيلو<sup>(2)</sup>، ورواية «كاتش 22» (1961) لهلير<sup>(3)</sup>، ورواية «بدم بارد» (1968) لكابوت<sup>(4)</sup>، ورواية «قوس قزح الجاذبية» (1973) بينتشون<sup>(5)</sup>، وغيرها من العديد من الروايات الأخرى. وعلى الرغم من أن ميشرا يبالي في منح مكانة خاصة للكتاب الأوربيين وللكتاب من مستعمراتها السابقة، إلا أنه يسيء تقدير التأثير الهائل للروائيين الأمريكيين في فترة ما بعد الحرب وبرغم أنه ذكر العديد من هؤلاء الكتاب إلا إنه لا يزال غير مقتنع بتأثيرهم الدائم.

ويقتبس ميشرا من فيليب راهف<sup>(6)</sup> في ندوة له في عام 1953 حين تحدث عن الهيمنة الأمريكية مما يجعل الكتاب الأصليين يؤمنون «بؤهم أن مجتمعنا بطبيعته محض ضد النزاعات والتصادمات الاجتماعية المأساوية» وأن «المشاكل الأكثر جذّة في العصر الحديث ليست واقعية حينما يتعلق الأمر بنا» («نهاية البراءة» 4). ومرة أخرى، تفشل هذه الحجّة في الإقناع (وربما ينبغي للمرء أن يتنبّه لتاريخ الاقتباس) بسبب الطبيعة الحرجة للغاية والمشكّكة والمتحدّية للعديد من الروايات الأمريكية. وفي الواقع، ببساطة ليس هناك أي معنى على الإطلاق في قول إن الكتابة الأمريكية بعد الحرب كانت بأي حال من الأحوال «محضّة ضد النزاعات والتصادمات الاجتماعية المأساوية». ونقطة ميشرا الإجمالية هي القول بأن فشل أغلبية روايات 11 سبتمبر الأمريكية بشكل كامل في إدراك أهمية الهجمات يعكس الفشل التاريخي للكتاب الأمريكيين عموماً في الكتابة خارج الاهتمامات المحليّة فقط، وهذه النقطة مرتبطة مباشرة بما يبدو أنه نوع من النقد السهل للغاية الموجه للكتابة الأمريكية الحديثة والمعاصرة. فإذا كان هناك أي شيء تجدر الإشارة إليه، يمكن للمرء أن يجادل في أن فكرة «الرواية الأمريكية العظيمة» تستند إلى «فحص أدبي للقيم والمثل الوطنية».

وقد يقترح المرء عندئذ إعادة صياغة نظرية ميشرا. فبدلاً من القول إن الكتابة الأمريكية ضيقة وغير مهتمة بالسياسة والاقتصاد في العالم، يمكن

(1) رالف إيلسون رواي وناقد أدبي أمريكي من القرن للناضي. (للترجم)

(2) رواي أمريكي - كندي فاز بجائزة نوبل للآداب. (للترجم)

(3) جوزيف هلير رواي أمريكي والنص للذكور هو أشهر أعماله. (للترجم)

(4) ترومان كابوت رواي أمريكي من القرن للناضي، هذا أشهر نصوصه وقد تحوّلت إلى فيلم رابع ببطولة فيليب سيمور هوفمان، وله رواية قصيرة بعنوان «إفطار عند تيفاني» (1958)، وقد تحوّلت إلى فيلم مشهور ببطولة أودري هيبورن. (للترجم)

(5) توماس بينتشون رواي أمريكي معاصر، وله رواية عن 11 سبتمبر بعنوان «الحافة النازفة» (2013). (للترجم)

(6) Philip Rahv ناقد أمريكي كان له علاقة بالحزب الشيوعي. (للترجم)

القول إن 11 سبتمبر في الواقع قد دُلَّ على نوع آخر من «التراجع». وإذا كان ميشرا على صواب بشكل عام بشأن الفشل النسبي لأدب 11 سبتمبر حتى الآن، فقد يكون لهذا علاقة أكبر بالتأثير الذي أحدثته الهجمات والهيمنة اللاحقة على خطابات الإحياء والذكرى على أمريكا كلها. وبشكل عام، كما رأينا في حالة «التغيير المتلهل»، فإن المعارضة لهذه الآراء المهيمنة جاءت إلى حد كبير على الإنترنت، كما يقول ميشرا، ومن كتاب غير أمريكيين. وقد يكون «تمزق» 11 سبتمبر، إن جاز التعبير، «نكسة» في الكتابة الأمريكية تحاصر المؤلفين في موضوعات الكآبة والصدمة وتقديم الاحترام والحرية التي أعافت حتى الآن تمثيلات الهجمات. وبالتأكيد، يمكن اعتبار، مثلاً، «الرجل الهاوي» لدليلو رواية مخيَّبة للآمال بالمقارنة مع عقله السابق «العالم السفلي». فـ«الرجل الهاوي» رواية مخيَّبة للآمال على وجه التحديد للأسباب التي شرَّحها ميشرا. ولكن يمكن القول إن هذا ينبع من خجل واضح في نهج دليلو تجاه الموضوع بالنظر إلى كتاباته السابقة حول خطر الإرهاب.

يضاف إلى هذا التحفظ حول قراءة ميشرا للخيال الأمريكي هي التهمة التي تُوجَّهها المقالة بشكل عام -مع بعض الاستثناءات القليلة- تجاه روايات التسعينيات لأنها تعكس ببساطة الحالة المزاجية للوطن («نهاية البراءة» ص 4). وسيكون الأمر مجرد عملية اختزالية بمجرد سرد الروايات التي تتعارض مع اتهام ميشرا (فهو لا يذكر فرانزين، وباروز، وايستون-إيليس<sup>(1)</sup>، وبروس واقرن<sup>(2)</sup>) ولكن سنلقي نظرة سريعة على أعمال ثلاثة كتَّاب تؤكد تنوُّع وسعة نطاق الخيال الأمريكي من هذه الفترة. تمثل أعمال فيليب روث رواية «عملية شايлок» (1993) Operation Shylock ورواية «مسرح السبت» (1995) Sabbath's Theater ورواية «الرعاية الأمريكية» (1997) American Pastoral ورواية «الوصمة البشرية» (2000) تحقيقاً مستنداً في النفس الأمريكية كما أنها تتعامل مع تداعيات مظاهرات الاحتجاج على حرب فيتنام في الستينيات وإدارة كلينتون والصراع الإسرائيلي الفلسطيني. وروايتي توني موريسون «جاز» (1993) Jazz و«الفردوس» (1997) Paradise وهما آخر كتابين في ثلاثية بدأت مع رواية «محبوبة» (1987) Beloved الحائزة على جائزة بوليتزر<sup>(3)</sup>، وهذه الثلاثية

(1) برت إيستون-إيليس Easton-Ellis روايتي أمريكي معاصر، أشهر أعماله «المرض النفسي الأمريكي» (1991) وقد تحولت إلى فيلم من بطولة كرسن بيل. (للتزجيم)

(2) Bruce Wagner روايتي أمريكي معاصر من أعماله «أنا أخسرك» (1996). (للتزجيم)

(3) من أهم الجوائز الأدبية بعد جائزة نوبل، مع العلم أن توني موريسون قد فازت بجائزة نوبل أيضاً.

تحاول إعادة سرد الجوانب الرئيسية لتاريخ الشود في أمريكا. وتُنسِم أعمال تشاك بالانيوك<sup>(1)</sup> Chuck Palahniuk («نادي القتال» (1996) Fight Club، و«وحوش غير مرئية» (1999) Invisible Monsters، و«الناجي» (1999) Survivor، بالسخرية العدائية والتخريبية التي تهاجم الثقافة الأمريكية السائدة.

وفي المقابل، فإن قراءة ميشرا لماكينيري ودليلو وسافران فوير وأبدايك ذكية ومتألّفة. وكما أظهرت الفصول السابقة، هؤلاء الكتاب بشكل عام إما أنهم تجاهلوا -أو فشلوا في ذلك- فهم «شخصية» الإرهابي، وبالتالي فقد أعادت رواياتهم دون وعي صياغة بعض الصور النمطية السائدة. وكتب ميشرا أن رواية «الرجل الهاوي» كانت «غير مهتمة بشكل غريب» بماضي «حمّاد» وخلفيته الثقافية، وأن الرواية «تنتهي بالاعتماد على الأفكار المتوقّرة عن «غضب» المسلم («نهاية البراءة» 6). وإن آميس وأبدايك «يستخدمان بعض الكليشيهات المنتشرة على نطاق واسع» ثم يحرصان على «تحسين [أبحاثهما]» من أجل كتابة رواياتهما. لذا، فإن «تعاطف المؤلفين بنهار في كثير من الأحيان» وكتاباتهما «تختزل الأفراد وكذلك الحركات إلى الدوافع النمطية» («نهاية البراءة» 6). أما ماكينيري وسافران فوير فكانا «رائعين لأنهما يتجنبان بقوة أي شيء غريب ومثير للذهول من الناحية الفكرية». ويواصل ميشرا قراءته:

«يبدو أنهما راضيان بتجنيد الدقار في مدينتهم ليكون خلفيّة للأحداث في السّرد، ويستخدم كلاهما صورًا فعليّةً للحدث، إما على الغلاف أو داخل النّص. ولكن، على الرغم من كل ما يمثّله 11 سبتمبر في رواياتهم العاطفية والحنينية عن تعاطي مواطني نيويورك مع فقدان، فقد يكون 11 سبتمبر مجرد كارثة طبيعية، مثل تسونامي. («نهاية البراءة» 6)

طوال هذه الدراسة، وجّهت هذه الملاحظة طريقة قراءات الروايات الأمريكية والأوْزيتية عن أحداث 11 سبتمبر. وشيختم هذا الفصل ببعض الأفكار حول شكل طريقة التمثيل ذات الارتباط الأكبر بـ 11 سبتمبر.

إن هذه الانتقادات تُغذّي بشكل مباشر وجهة نظر ميشرا حول هيمنة الكتاب البيّض من الذكور وآثار هذا التحيز. فيجادل ميشرا بأن الكتاب

(1) روائي أمريكي معاصر اشتهر برواية «نادي القتال» التي تحولت إلى فيلم يعتبر من أهم الأفلام ببطولة براد بيت وإدوارد نورتن. (للتّرجم)

الذكور فقط هم الذين سقطوا «في الإفراط في الصراحة» عند وصف الهجمات نفسها («نهاية البراءة» 6). وهذا الانشغال بعنف ودمار أحداث 11 سبتمبر «يتغذى من القلق الذكوري» الذي تميّزه «الرغبة المتلصّصة» («نهاية البراءة» 6). فكما رأينا في كتابة آميس عن 11 سبتمبر، فإن تصويره لأتباع الإسلاميين تمّت كتابته بشكل مباشر وصريح من خلال الاهتمام الرئيسي بالانشغالات الذكورية. وبالمثل، تُكثّر رواية ديليلو العديد من الموضوعات والأفكار المألوفة الموجودة في الشخصيات الذكورية السابقة في نصوصه، وبالتالي يتجلى في الرواية جملة أعمال الروائي بشكل أكبر وأكثر من كُون الرواية مهتمة بكشف نفسية الإرهابي. بل الأمر أبعد من ذلك حيث يشير مباشرة إلى وجود قلق حول «العجز الذكوري» في أمريكا -من زاوية التفسير الفرويدي، ثم تفسير أحداث 11 سبتمبر دون وعي على أنها تمثل «عقدة الخصاء»<sup>(1)</sup>. ومع أن مباشرة لا يخوض في مزيد من التفاصيل حول هذه الفكرة -في الواقع، الطريقة التي يتم بها إدخال هذه الفكرة في المقالة كانت سطحية- إلا أن هناك الكثير الذي يجب أخذه بعين الاعتبار في ضوء تعاطي أمريكا مع الهجمات.

ثمة رواية أخيرة تتعاطى مع أحداث 11 سبتمبر وما بعدها وهي رواية «الأصولي المتردد» (2007) لحسن حامد التي نجحت في منظورها الذي اعتبره مباشرة منظورا واضحا «غير تذكاري» للهجمات. ورواية حامد هي واحدة من المحاولات الأولى لإعادة تشكيل الهجمات من خلال عيون غير غربية، ولها أفكار ومشاعر غامضة ومتناقضة بشكل ملفت للنظر عن 11 سبتمبر. وتأخذ الرواية شكل الحوار الفردي/مونولوج، فيتحدث جنكيز<sup>(2)</sup> Changez إلى أمريكي مجهول في مقهى السوق في لاهور<sup>(3)</sup>. قد يكون الأمريكي سائحا، أو على الأرجح، عضواً في إحدى الجهات العسكرية أو الاستخباراتية -ويظهر كما لو أن معه مسدسا في جيبه ولكن يمكن أن يكون أيضا حاوية لبطاقات العمل بدلا عن المسدس. وبالمثل، قد يكون جنكيز ببساطة، كما يشهد هو بذلك، مجرد مُحاضر جامعي راديكالي أو

(1) مصطلح فرويدي يعني عقدة خوف الولد من أن يلحق الضرر بأعضائه التناسلية من أبيه إذا ما اكتشف أن الولد يحمل مشاعر جنسية نحو أبيه. والخوف كذلك موجود عند البنت من أمها إذا اكتشفت منها مشاعر تجاه أبيها. (لترجم)

(2) حامد اختار اسم بطل الرواية ليكون شكله كتابةً يوحي بمعنى «التغيرات» وهذا فيه إشارة لما حدث للبطل من تغيرات وما حدث للعالم قبل وبعد 11 سبتمبر. أما نطق اسم البطل فهو «جنكيز» مثل اسم الشخصية التاريخية التي أسست الإمبراطورية المغولية. (لترجم)

(3) جنكيز Changez هي النسخة الأوروبية من جنكيز «Ghengiz». كما يدل الاسم على معنى «التغيير»؛ إذ إنّ إحساس الراوي بذاته يتغير ويتحول خلال أحداث الرواية.

قد يكون بالفعل لديه دوافع شريرة لرغبته في احتجاز «ضيفه» الأمريكي. فيشرع جنكيز في مشاركة ذكرياته عن أمريكا، التي تقطعها أحياناً الحوارات الجانبية (التي تزداد توتراً ودُغراً مع تقدّم الرواية) التي تكون بصيغة المضارع في المهي في لاهور. وتبدأ هذه الذكريات في الاندماج لتشكّل اعتراف جنكيز بالاشمئزاز والغضب تجاه أمريكا التي كان معجباً بها في السابق ويتفاخر بقوله: «لقد جعلتُ مهقّي في الحرم الجامعي للدعوة لفقّ الارتباط بين بلدك وبلدي» («الأصولي المتردد» 179). وأخيراً، بعد أن ينتهي جنكيز من مذكراته، يُرافق الأمريكي إلى فندقه فقط ليكتشف أن هناك مجموعة من الرجال بدأوا يحيطون بهما بنية واضحة للاختطاف أو الاغتيال.

وهكذا تبدو رواية حامد مبدئياً عن تطرّف جنكيز بعد هجمات سبتمبر. وأنه في الواقع «الأصولي» كما في عنوان الرواية، سواءً كان «متردداً»<sup>(1)</sup> أو خلاف ذلك. ولكن هناك دلالة أخرى على العنوان تقترحها قصة قصيرة نشرها حامد في مجلة باريس ريفيو Paris Review (2006) وأخذ منها من رواية «الأصولي المتردد». هذه القصة كانت بعنوان «التركيز على الأساسيات»<sup>(2)</sup> وهي تنبأ بدخول جنكيز في الثقافة المالية في نيويورك. ويذكر وينرايت Wainwright، وهو صديق مقرب لصديق لجنكيز في الشركة، بأنه «يعمل من أجل الرئيس» وأن كل ما يحتاجه هو «التركيز على الأساسيات» («الأصولي المتردد» 98). ويشير جنكيز إلى أن هذه «الأساسيات» تدل على «اهتمام واحد بالتفاصيل المالية، [و] تحديد الطبيعة الحقيقية لتلك المحركات التي تحدد قيمة الأصول المالية» («الأصولي المتردد» 98). وبشكل متزايد، يأتي جنكيز لرؤية هذه «الأساسيات» الاقتصادية باعتبارها مكونات حاسمة للرأسمالية الأمريكية التي لا ترحم. وبالفعل، يتبنّى جنكيز شخصية الأصولي الأمريكي على مضض.

ويتكلم جنكيز عن أيامه وهو متدرب في شركة «أندرويد سامسون وشركائه» بعد أن كان الأول على دفعته في جامعة برينستون. ثم تدريبه ومجموعة مختارة من الزملاء الخريجين على «المهارات الشخصية

(1) تأتي طبقة إضافية من اللعق للربطة بهذه الكلمة من أصلها. يعرف «قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز» هذا على أنه (بمعنى «تقديم للعارضة»): من اللاتينية *reluctari* *reluctant* «يناضل ضد» (ص 12-15). وهذا يؤكد صراع جنكيز الداخلي مع مشاعر خيه للخفيّة تجاه أمريكا/إريكا (Am) Erica وخيبة أمله للزيادة في السياسة الخارجية لإلانة بوش بعد 11 سبتمبر.

(2) انظر:



البسيطة» و«الاحترافية» («الأصولي المتردد» 36-37)، وتعلّموا تحديد الأولويات -لتحديد المحور الذي سيكون أكثر فائدة لتحقيق التقدم- ثم لكي نطبق على أنفسنا التركيز المنفرد على تحقيق هذا الهدف («الأصولي المتردد» 37). ويصف «انهماكُة العملِ العدواني المركز» ويعترف «بالقدرة على النوم ليلاً فقط لبضع سويغات» ومع ذلك لا يزال قادراً على الدراسة «بتركيز تام» («الأصولي المتردد» 41). تثير هذه التعليقات عمداً اللغة المألوفة لدى الأصوليين الإسلاميين، ويرى جنكيز بشكل تصاعدي أن الرأسمالية الأمريكية العدوانية هي نتيجة أيديولوجية ملازمة بشكل مباشر للحركات الدينية والسياسية في الشرق الأوسط. وعلى الرغم من أنه يثبت أنه ناجح للغاية في هذا العالم، إلا أن جنكيز لا يزال يشعر بالقلق من جوانب الاكتساب والتدخل في حياته المهنية المختارة. ويتم تذكيره بأنه على الرغم من أنه حصل على مكافئة لتفانيه (يعتقد أن الفضل يعود جزئياً لكونه «أجنبيًا») («الأصولي المتردد» 42)، لذا سيظل دائماً من خارج المجتمع. وبالفعل، تفاقم هذا الوضع بعد هجمات 11 سبتمبر.

إن «السعي وراء الأساسيات»، التي تحدّد قوى السوق، نجبر جنكيز أن ينظر إليها كونها «عقيدة تقدّر الإنتاجية القصوى فوق كل شيء» («الأصولي المتردد» 116). وبالرغم من التمرق الذي تُحدثه الهجمات، ظلت هذه الأيديولوجية «مفتنعةً تماماً بإمكانية التقدم» («الأصولي المتردد» 116-117)، وبفضل رحلات جنكيز المنتظمة إلى الخارج، فإنه يرى عواقب هذه الأصولية. وبهذا يحاول حامد، دون قدر ضئيل من السخرية، قلب معنى «الأصوليين». وعلاوة على ذلك، وفي تكرار لما ورد في كتاب نعومي كلاين «عقيدة الصدمة: نشأة الرأسمالية الكارثية» (2007) *The Shock* Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism، ترتبط أساسيات اقتصاديات قوَى السوق ارتباطاً وثيقاً بأسطورة التفوق الأمريكي وسياساتها الخارجية. وتبدأ التحركات الأولية لصحوة جنكيز عندما يقضي غطلة في اليونان مع زملائه من طلاب جامعة برينستون -وهنا يلتقي بـ«إريكا» Erica لأول مرة. وهو فخور بكونه عضواً في «هذه الصحبة الشابة الغنية» ولكنه يرى أيضاً غطرستهم: «أنا... وجدت نفسي أتساءل من أي غرابة من تاريخ البشرية أتى رفاقي -الذين كنت سأعتبرهم متكبرين في بلدي، ليس لديهم أي تهذيب- هم في وضع يسمح لهم بالتصرف في العالم كما لو أنهم الطبقة الحاكمة فيه» («الأصولي المتردد» 221).

وبزور جنكيز الفلبين ويستمتع فيها بوضعه المميز الجديد. فيطير في مقعد بالدرجة الأولى ويدرك أنه يتصوّف ويتكلّم «أشبه بأمريكي» («الأصولي المتردّد» 65). ويخبر الناس أنه من نيويورك ويقفز ليكون في مقدمة طوابير الانتظار. ويشعر «بسلطة هائلة» وهو يلاحظ أرضية المصنع في مجال أعمال التسجيلات الموسيقية التي يُساعد في تقدير قيمته، ويدرك أنه يساعد في تقرير مستقبل الشركة وقوّتها العاملة («الأصولي المتردّد» 66). ولكن، كما هو الحال في جميع جزئيات الرواية، يتصارع جنكيز أيضًا مع مجموعة من الأفكار المتعارضة (التي يخفيها عن زملائه) حيث يشعر بالتعاطف والتضامن مع السكان المحليين في مانيل. ويصل هذا التناقض إلى نقطة الانهيار عندما يرى جنكيز سائق ليموزين جيبني<sup>(1)</sup> jeepney. فينظر إليه السائق بـ«عداء واضح» («الأصولي المتردّد» 66)، وهذا التصوّف يُغضب جنكيز الذي يبادل السائق النظرة نفسها. ثم تكهّن لاحقًا بأسباب الكراهية الواضحة عند السائق، وحزم أنه هو والسائق في الواقع «يتشاركان في نوع من حساسية العالم الثالث» («الأصولي المتردّد» 67).

ثم يكون لدى جنكيز شيء من التجلّي. حيث يشعر أن زملاءه يتبدون الآن «غرباء» وأنه «في تلك اللحظة أقرب بكثير إلى السائق الفلبيني». وأصبح جنكيز يرى بشكلٍ فعال بعد إدراكه أن ما يقوم به مجرد «تمثيل» شخصي («الأصولي المتردّد» 67)، وبالتالي تبدأ خيبة أمله التدريجية تجاه أمريكا. وفي الواقع، عندما يسافر جنكيز إلى سانتياغو -بعد هجمات سبتمبر وتدهور الصحة العقلية لإريكا- يتخلّص من «نفسه» القديمة تقريبًا وهو يشعر بقلق عميق من تعاونه مع الاقتصاد والسياسة اللذين يؤثران بشكلٍ مباشرٍ على باكستان والدول المجاورة الأخرى. ويعترف بأن «الغمامة بدأت تنفث» («الأصولي المتردّد» 145)، ويصبح هو متجهّمًا ومنغلقًا ومستاءً من نواظمه. ويتساءل خوان-باتيستا<sup>(2)</sup> Juan-Bautista، رئيس شركة النشر التي كلّف جنكيز بتقييمها، عن تقدير جنكيز لمضامين حياته المهنية: «هل تزعج من كؤُوك تكسب عيشك من خلال تعطيل حياة الآخرين؟» («الأصولي المتردّد» 151).

ثم يشير خوان-باتيستا إلى الإنكشاريين<sup>(3)</sup>، وهي كلمة لا يعرفها جنكيز:

(1) وسيلة نقل شعبية من وسائل النقل العام في الفلبين. انظر:

[www.stuartxchange.org/Jeepney.html](http://www.stuartxchange.org/Jeepney.html) (تمت زيارة الموقع في 19 أغسطس 2008).

(2) الراوي في رواية «السقوط» لكامو هو جان-باپتيست كلمانس Jean-Baptiste Clamence.

(3) لا يخفى على العارف الوحشية في عملية تجنيد الأطفال للحروب، والإسلام بريء من هذا التصوّف وهذه الوحشية. (للترجم)

«وأوضح [خوان-باتيستا] قائلاً: «لقد كانوا أولادًا مسيحيين، أسرهم العثمانيون وتدرّبوا ليكونوا جنودًا في جيش مسلم، وكان في ذلك الوقت أعظم جيش في العالم. لقد كانوا شرسين ومخلصين تمامًا: لقد قاتلوا من أجل مخو حضاراتهم، لذلك لم يكن لديهم أي شيء آخر يلجؤون إليه».» (الأصولي المتردد» 151)

نُمثّل هذه الإشارة إلى المجنّدين الإسلاميين في القرن السادس عشر لحظة تجلٍّ أخرى في تصور جنكيز عن نفسه:

«كنت الإنكشاري الحديث، خادم الإمبراطورية الأمريكية في وقت كانت تغزو فيه دولة ذات صلة قرابة لي وربما حتى كنت متواطئًا لضمان أنّ بلدي يواجه خطر الحرب. بالطبع كنت أكافح! بالطبع شعرت بالتشوّث! لقد ألقيتُ بحظّي مع رجال أندرو سامسون، مع موظفي الإمبراطورية، عندما كنت مُهتّبًا طوال الوقت لأشعر بالتعاطف مع أولئك، مثل خوان-باتيستا، الذين لم تأخذ الإمبراطورية أيّ اعتبارٍ لحياتهم من أجل تحقيق مكاسبها الخاصة». (الأصولي المتردد» 152)

ونتيجة لهذا التجلّي، يتم فصل جنكيز من وظيفته. فيبذل بعض الجهود الأخيرة لإحياء علاقته مع إريكا التي تمّ إدخالها إلى عبادة صحيّة واختفت في النهاية، حيث يُظن أنها قتلت نفسها، ثم يعود جنكيز إلى باكستان (في عام 2002) فيصبح محاضرًا جامعياً. يُنخّ له هذا الموقف فرصة «للدعوة لفقّ ارتباط بلدي عن بلدك [أمريكا]» (الأصولي المتردد» 179). إن نضال جنكيز -و«تردّده»- مع احتضانه للقيم الأمريكية يعكس تحوّلًا في نظريته السياسية: جوهريًا، ينتقل من المجال الشخصي إلى المجال العام.

هذا الشعور بتطوّر خيبة الأمل يتجسّد أيضًا في شخصية إريكا وأيضًا في المشاهد التي يتفكّر فيها جنكيز مباشرة بأهمية ومعنى 11 سبتمبر. كما لُوحيّ، يقابل جنكيز إريكا لأول مرة في عطلة في اليونان وانجذب إليها على الفور. وهي كاتبة ظموح مات صديقها كريس، الذي كانت مخلصّة له في خبّها، من سرطان الرئة بعد معركة شاقّة دامت ثلاث سنوات. ويهيمن هوس إريكا المستمر والموهن بصديقها المتوفّي على علاقتها مع جنكيز الذي يظلّ هو نفسه مخلصًا لها. وهذا قد يكون فيه إشارة إلى حبّ غاتسي لديزي في رواية فيتزجيرالد «غاتسي العظيم»، ويتطوّر عند جنكيز حبّ يشبه أسطوري لها يمثّل أحلامه التي هي من طرفي واحد تجاه أمريكا نفسها. وبالمثل، فإن انهيار إريكا في الاكتئاب وحتى الجنون يذلّ على وجهة

نظر جنكيز تجاه الولايات المتحدة في أعقاب الهجمات. وفي هذا المعنى، إريكا هي نفسها «أصولية متردة» أخرى: تضيق حياتها لتعيش فقط في الماضي (ماضي رومانسي عميق) الذي يعكس تراجع أمريكا الثقافي والسياسي في الخرافات والأساطير المحببة للبلاد. وتنسحب كل من إريكا وأمريكا إلى ما يسميه جنكيز «الحنين الزمن» («الأصولي المتردد» 148).

حتى عندما يقضي جنكيز وطره من علاقته مع إريكا، فإنه يتم من خلال انعكاس لذكريات كريس. فبعد محاولة أولى فاشلة لإغرائها، تُخبره إريكا عن «حبها غير المعتاد» لكريس، فيستنتج جنكيز أنها وكريس قد مرّا «بدرجة من اختلاط الهويات» إلا أن إريكا «فقدت نفسها» في كريس («الأصولي المتردد» 91). في وقت لاحق، يُعاني جنكيز من نفس خيبة الأمل في ذاته عندما يقترح لها في ممارسة الحب أن تتخيّل أنه هو كريس:

«فقلت، «إذن تظاهري، تظاهري أنني هو»، ولا أدري لماذا قلت ذلك؛ شعرت بغلبة في الأمر، وبدا فجأة طريقاً ممكناً للمضي قُدماً. فقالت: «ماذا؟»، ولكنها لم تفتح عينيها. فقلت مرةً أخرى: «تظاهري أنني هو». وببطء، وفي الظلام والصمت، فعلناها. («الأصولي المتردد» 105)

هذا مثال آخر على قابلية جنكيز على التشكّل والقُدرة على «أن يكون» أي شخصي يُريده. إنه يحاكي كبار الشخصيات المالية التي يعمل معها في شركة أندروود وسامبسون ثم -يُزَيّ لحَيثُة- يتبقّى عمداً ما يعتبره العديد من الأمريكيين مظهرًا إرهابيًا. وهنا «يصبح» جنكيز تجسيدًا لحب إريكا المفقود، وفي هذه العملية يتساءل مرةً أخرى عن نفسه الحقيقية.

ووصفت إريكا سابقًا الإحساس بكونها «يسكنها شبح» كريس («الأصولي المتردد» 80)، ومن ثم يشعر جنكيز بأنه «مسكون» بعد أن مارسوا الحب («الأصولي المتردد» 105). يتم الفعل نفسه بلغة مَرَضِيَّة وبشكل ملفت للنظر:

«كان المدخل بين ساقها رطبًا ومثسغًا، ولكنه كان جامدًا في نفس الوقت؛ دُكّرني -عن غير قصد- بالجرح، وأعطى حبنا مسحةً عنيفة على الرغم من تَلَطُّفي. وأكثر من مرة شمفت ما اعتقدت أنه دم، ولكن عندما تحسّشت بأصابعي للتأكد من إذا ما كان هذا وقتها من الشهر، فوجدت أصابعي نظيفة. ارتجفت في النهاية -بمعاناة شديدة، بل بشكّ قاتل تقريبًا. وارتجافها أخذت لي رجفة». («الأصولي المتردد» 105-106)

هذا هو الموت الصغير لجنكيز، ولكنه يشير أيضًا إلى الانحدار الأخير في الاكتئاب المشوّش عند إريكا. فيستشعر جنكيز «خزّية» و«إذلاله» في هذا الفعل ويخشى أن يكون «قد تسبّب لإريكا ببعض الأذى الرهيب» بدعوتها إلى تخيل أنّه كريس («الأصولي المتردد» 106). ومع زيادة الأدوية عند إريكا، وضعفها وعزلتها (غير مهتمة بالكتابة أو مستقبل روايتها)، فإن «الحنين القوي» عند إريكا يجعل جنكيز يتساءل عما إذا كانت «صدمة الهجوم على مدينتها» هي التي أدّت إلى تدهور حالتها الصحية («الأصولي المتردد» 113). ولذا، مرةً أخرى، يتم تشجيع القارئ على مساواة مازق إريكا بتعاطي الوطن مع أحداث 11 سبتمبر.

في الواقع، يُصوّر الراوي بقوة على وجود ارتباط بين «حنين» إريكا والسياسة الخارجية الأمريكية بعد 11 سبتمبر. فهو يرى أن موت كريس جعل إريكا على درايةٍ بـ«عدم الديمومة والفناء» («الأصولي المتردد» 113) وأن «ماضيهم كان أكثر قوّة لكونه خيالًا» («الأصولي المتردد» 114). كان بمثابة «دين لا يقبلني كهُنّدي جديد» («الأصولي المتردد» 114). ويستدعي حامد مرةً أخرى لغةً مألوفةً من خطاب 11 سبتمبر -«عدم ديمومة» الأبراج وكيف أجبرت الهجمات الناس على التفكير في «فنائهم» وفناء الآخرين، وأساطير الماضي الأمريكي كونها «خيالية» بشكل واضح، ويُشبّه الحلم الأمريكي بـ«دين» لا يقبله (كمهاجر آسيوي). واللقاء الأخير لجنكيز مع إريكا في ساحة العيادة يُعزّز هذه القراءة عندما يصفها بأنها متوهّجة «بشيء لا يختلف عن حماسة المتدين» («الأصولي المتردد» 133). الآن تعيش إريكا أو بالأحرى تختبئ تمامًا في الماضي. وعلى نفس المنوال، تلجأ أمريكا إلى أساطير البطولة والتضامن الوطني التي ساعدت على تأجيج اجتياح أفغانستان والعراق. إن 11 سبتمبر هو «صدمة للنظام»، وهذه الصدمة تُستخدَم لتنشيط هذه اللغة والصور وتساعد 11 سبتمبر على تحديد إعادة تأكيد القوة العالمية الأمريكية وإحساسها بـ«الأذى» و«الصدمة» بعد الهجمات.

وبعد «وفاة» إريكا -يبدو أنه من المحتمل أنها انتحرت، وربما هذا يشير إلى شيء مماثل لمصير الهيمنة الأمريكية- يخلّص جنكيز إلى أنها «اختارت ألا تكون جزءًا من قصّتي»؛ لقد أثبتت قصتها أنها مقيّعة للغاية، وكانت -في تلك اللحظة وبطريقتها الخاصة- تتّبع قصّتها حتى نهايتها، مبروزًا بأماكن لم أستطع الوصول إليها» («الأصولي المتردد» 167). ومن خلال هذا الإدراك يكون بمقدور جنكيز ترك أمريكا وراءه جسديًا ومجازيًا. لقد جعل حنين

إريكا -القائل في البداية- جنكيز يشعر بأنه «خائن» لمجرد التفكير بأن ولادة الثقة الأمريكية في هيمنتها من جديد كانت «خيالية» («الأصولي المتردد» 115). ولكن بعد اختفائها/انتحارها، أصبح واثقاً أخيراً، إن جاز التعبير، من فساد أمريكا:

«من داخل المجتمع، كنت غير راغب في التفكير في الألم المشترك الذي وحّدك مع أولئك الذين هاجموك. لقد لجأت إلى أساطير نُثِبت اختلافك، ومزاعم تَفَوُّقك. وقمت بتنفيذ هذه المعتقدات على مسرح العالم، بحيث اهتزّ الكوكب بأكمله من تداعيات نوبات غضبك، وليست عائلتي بمنأى، حيث تُخاض الحرب الآن على بُعد آلاف الأميال. كان لا بد من إيقاف هذه أمريكا ليس لمصلحة كل البشرية فحسب، بل لمصلحتكم أيضاً». («الأصولي المتردد» 168)

وهكذا يرفض جنكيز أمريكا في الوقت الذي أدرك فيه أنه لم يَتِمَّ قبوله بالكامل تماماً في المجتمع الأمريكي بنفس الطريقة التي أدرك فيها أنه لم يَتِمَّ قبوله بالكامل من قبل إريكا. لقد تَمَّ التعبير عن مشاعره المشوّشة والمختفية حتى الآن حول جوانب المجتمع الأمريكي بشكل أكثر جرأة بعد أن انكشفت له أساطيرها وأيديولوجياتها الخبيثة. فيترك خلفه أمريكا/إريكا فوزاً وإلى الأبد.

وكما تكهّن جنكيز بالفعل، قد تكون هجمات 11 سبتمبر عَجَلَتْ بتدهور حالة إريكا. وتعمّق أيضاً بوادر التغيير عند جنكيز عن دولته بالتبّي عند حدوث الهجمات. هذه المشاهد هي ما يميز رواية حامد بشكل واضح عن الغالبية العظمى من روايات 11 سبتمبر. وكما نمت الإشارة إليه سابقاً، فهناك أمثلة أخرى حيث سعى الكتاب إلى «الخروج» من الخطابات السائدة لتمثيل 11 سبتمبر، لكن حامد يذهب إلى أبعد من ذلك في استكشاف ما أصبح تقريباً من المحرمات في الثقافة والمجتمع: وهو وصف الهجمات بطريقة «غير مقدسة» أو غير تذكارية. وهذا ما يشير إليه تريفور لويس Trevor Lewis بأنها لحظة «التجلي المظلمة»<sup>(1)</sup> عند جنكيز عندما يفهم أنه برغم كل جهوده، فهو لن يكون إلا سوى «أجنبي» في أمريكا. «يُوقِظ» 11 سبتمبر جنكيز من حلمه الأمريكي. كان جنكيز في مانيتا -وكونه خارج نيويورك له أهمية كبيرة- يحزم أغراضه في غرفة الفندق عندما يفتح التلفزيون:

(1) انظر:

www.mohsinhamid.com/trfsundaytimesreview.html (تمت زيارة الموقع في 21 أغسطس 2008).

«أنا... رأيت ما اعتبرته في البداية فيلماً. ولكن عندما واصلت المشاهدة، أدركت أنه ليس خيالاً بل أخباراً. حدّث وانهار البرجان التوأمان لمركز التجارة العالمي في نيويورك الواحد تلو الآخر. ثم ابتسمت. نعم، كما قد يبدو أنه هذا مثير للاشمئزاز، كانت ردّة فعلي الأولى الشعور بالسرور بشكل ملحوظ». («الأصولي المتردد» 72)

يدرك جنكيز أن تعليقاته تُثير اشمئزاز محاوره الأمريكي ويؤكّد له أنه «ليس غير مكثر بمعاناة الآخرين» («الأصولي المتردد» 72) أو أنه «مسروّج بذيخ الآلاف من الأبرياء» مع «إحساس عميق بالحيرة» («الأصولي المتردد» 73). ولكن جنكيز مهتّم بـ «رمزية» الهجمات التي تُدلى على أن أحداث 11 سبتمبر «قد رُكّعت أمريكا بشكل واضح» («الأصولي المتردد» 73). هذا النوع من وصف الدولة بالأنثى هو أسلوب شائع في الكلام ولكنه محفّز أيضاً لقراءة «هي» على أنها تدل على إريكا التي لم يتمكّن جنكيز من اختراق دفاعاتها؛ هذا سيمثّل ضبابية أخرى بين المجالين الخاص والعام.

ويسأل جنكيز محاوره إذا لم يشعر «بالفرح في مقاطع الفيديو -المنتشرة في هذه الأيام- من الذخائر الأمريكية التي تُبذّر مبانٍ أعدائي؟» («الأصولي المتردد» 73). وهكذا يكشف حامد عما كان غائباً إلى حدّ كبير حتى الآن عن روايات 11 سبتمبر الأخرى: أي أن 11 سبتمبر لم يكن عملاً منفرداً وغير منطقيّ يستهدف دولة «بريئة»، بل نتيجة مباشرة للقوة الاستعمارية والاقتصادية والعسكرية الأمريكية. كما رأينا طوال هذه الدراسة، فشل العديد من الكتاب الأمريكيين والبريطانيين إلى حدّ كبير في إعادة تصوير العقلية الذهنية لـ «الأخر» فيما يتعلّق بأحداث 11 سبتمبر. ويعاني كلّ من أحمد في نصّ أبدايك، وحماد في نصّ ديليلو، وعطا في نصّ آميس؛ من نفس الانشغالات المألوفة لدى المؤلفين أنفسهم وهذا حالّ دون أيّ نظريّة ثاقبة داخل العقلية الإرهابية. ولكن في الوقت الحالي، فإن وصف مبشراً للعديد من القصص غير الأمريكية (حتى غير الغربية) لما بعد 11 سبتمبر باعتباره تعبيراً عن تجدد فكرة «عدم الاتساق الوجودي» له فائدة عند قراءة «الأصولي المتردد» لأنها توضح شيئاً من أزمة جنكيز.

وإذا كانت إريكا تجسّد الولايات المتحدة وجميع جاذبيتها المغرية (وميلها نحو صنع الأسطورة، والحنين ومن ثم الجنون في النهاية)، فإن جنكيز يمثل موقف «الأخر». في البداية، ينجذب جنكيز إلى هذه الدولة وثروتها وفرصها ومواردها (والثقة في مصيرها)، كما يصبح جنكيز في موقع فريد

لعرفة كيف كان ثمن هذا الامتياز باهظًا. إن تواطؤه مع الحلم الأمريكي يقوم على مشاعر متناقضة ومتذبذبة بين الإثارة والاشمئزاز. وثم يتم عرض هذا التناقض على جنكيز عندما يعود إلى نيويورك بعد الهجمات. ففجأة أصبح شخصًا مريبًا بسبب مظهره العزقي المختلف. ويتم تفتيشه في مانبلا، وعندما يصل إلى أمريكا يشعر بأنه «غير مرتاح لمظهر وجهه». والسبب غير مفهوم يشعر بأنه «مشبوه» و«مذنب» («الأصولي المتردد» 74). يُشار إلى هذا التوتر في نيويورك فور وقوع الهجمات في رواية ديليلو «الرجل الهاوي» عندما تواجه ليان جارتها إيلينا Elena بشأن تشغيلها للموسيقى «العربية» أو «الإسلامية». ولا تزال إيلينا إلى حدٍّ كبير هي «الآخر» في هذه الرواية «أجنبي» لا يمكن سبّز أغواره أو فهمه، ومجرد وجوده يعتبر إهانة.

سابقًا، كان جنكيز «محضًا» بمظهر رجل الأعمال ولكن في أعقاب الهجمات أعيد تشكيله على الفور إلى كونه تهديدًا محتملًا. فينضم زملاؤه إلى صفٍّ انتظار «المواطنين الأمريكيين» ولقد انضمموا إلى صفٍّ الأجانب («الأصولي المتردد» 75). ويتم استجوابه حول «الغرض»<sup>(1)</sup> من زيارته للولايات المتحدة ويخرج ليعود إلى المدينة «بمفرده» («الأصولي المتردد» 75). إن هذا التفكير العميق لذاته المحترمة سابقًا هو الذي يَفُكُّ جنكيز من التزام حماسي، رغم تناقضه، بالقيم الأمريكية إلى موقف من الاحتقار غير المكتوم لظلمها الخفي. ويصف جنكيز الأجواء في نيويورك في هذا الوقت على أنه اتَّضح فيها «غضب المغرورين» («الأصولي المتردد» 94)، وهذا الإدراك بالعنصرية والاستياء الجليئين تجاه أولئك الذين يُعتبرون «من المشتبه بهم» بعد الهجمات يُشير نحو الطرق الممكنة التي قد يتطوّر بها «أدب الإرهاب» في السنوات التالية. ونظرًا لأن الذكرى السنوية العاشرة أتاحت لنا فرصةً لإلقاء نظرة مسح لكيفية تمثيل أحداث 11 سبتمبر في الرواية والشعر والمسرح والفن والسينما، فإن استجابة جنكيز الغامضة جدًا للهجمات وأزمته الوجودية اللاحقة تُشير إلى أن تأثير الحدث لا يزال محسوسًا وبطرق مزعجة وصعبة في كثير من الأحيان، وسوف يشجّع حقًا المزيد من الفنانين للتفكير في معناها.

(1) نستخدم هذه الكلمة بشكل ساخر بعد صفحتين فقط عندما يقول جنكيز: «إذا لم تكن مستعنا للكشف عن الغرض من السفر إلى هنا...» («الأصولي للمتردد» 77).



## المراجع

### النصوص الأدبية:

- Amis, M., 'The Last Days of Mohammed Atta', The Observer, 3 Sept. 2006.
- --- *The Second Plane: September 11 , 2001* (London: Jonathan Cape, 2008).
- --- *Yellow Dog* (London: Jonathan Cape, 2003).
- Archer, J., *False Impression* (London: Macmillan, 2005).
- Armitage, Simon, *Out of the Blue* (London: Enitharmon Press, 2008).
- Auster, P., *The Brooklyn Follies* (London: Faber and Faber, 2005).
- Baer, U. (ed.), *11 0 Stories: New York Writes after September 11* (New York: New York University Press, 2002).
- Ballard, J.G., *Millennium People* (London: Flamingo, 2003).
- Banks, I., *Dead Air* (London: Little Brown, 2002).
- Beard, P., *Dear Zoe* (New York: Plume, 2005).
- Beigbeder, F., *Windows on the World*, trans. by Frank Wynne (London: Fourth Estate, 2004).
- Chernozemsky, V., *Phase One After Zero* (Los Angeles: Triumvirate, 2005).
- Conrad, J., *The Secret Agent* [1907] (London: Penguin, 1994).
- DeLillo, D., *Falling Man* (London: Picador and New York: Scribner, 2007).
- Easton Ellis, B., *Glamorama* (New York: Alfred A. Knopf, 1998).
- Fernandez, R., *September 11 from the Inside: A Novel* (Lincoln: iUniverse, 2003).
- Fitzgerald, F.S., *The Great Gatsby* (London: Penguin, 1990).

- Forde, P., 'In Spirit', at <http://www.analogsf.com/Hugos/spirit.shtml>
- Foster Wallace, D., *Oblivion: Stories* (London: Abacus, 2004).
- Gibson, W., *Pattern Recognition* (New York: GP Putnam's Sons, 2003).
- Hamid, M., *The Reluctant Fundamentalist* (London: Hamish Hamilton, 2007).
- Hancock Rux, C., *Asphalt* (New York: Washington Square Press, 2004).
- Kalfus, K., *A Disorder Peculiar to the Country* (New York: Ecco, 2006).
- LaBute, N., *The Mercy Seat* (London: Faber and Faber, 2003).
- Lana, V., *The Savage Quiet September Sun: A Collection of September 11 Stories* (Lincoln: iUniverse, 2005).
- Llewellyn, D., *Eleven* (Bridgend: Seren, 2006).
- McCann, C., *Let the Great World Spin* (London: Bloomsbury, 2009).
- McDonnell, N., *The Third Brother* (New York: Grove Press, 2005).
- McEwan, I., *Saturday* (London: Jonathan Cape, 2005).
- McGrath, P., *Ghost Town: Tales of Manhattan Then and Now* (London: Bloomsbury, 2006).
- McInerney, J., *Brightness Falls* (London: Bloomsbury, 1992).
- --- *The Good Life* (London: Bloomsbury, 2006).
- McPhee, M., *L'America* (Orlando: Harcourt, 2003).
- Maynard, J., *The Usual Rules* (New York: St Martin's Press, 2003).
- Messud, C., *The Emperor's Children* (New York: Alfred A. Knopf, 2006).
- Nelson, A., *The Guys* (New York: Random House, 2001).
- Nissenson, H., *Days of Awe* (Naperville: Sourcebooks, 2005).

- O'Neill, J., *Netherland* (London: Fourth Estate, 2008).
- Price, R., *The Good Priest's Son* (New York: Scribner, 2005).
- Rinaldi, N., *Between Two Rivers* (London: Bantam Press, 2004).
- Robert Lennon, J., *The Light of Falling Stars* (London: Granta, 1997).
- Safran Foer, J., *Extremely Loud and Incredibly Close* (New York: Houghton Mifflin, 2005).
- Sharon Schwartz, L., *The Writing on the Wall* (New York: Counterpoint, 2005).
- Spiegelman, A., *In the Shadow of No Towers* (London: Viking, 2004).
- Turner Hospital, J., *Due Preparations for the Plague* (London: Fourth Estate, 2004).
- Updike, J., *Terrorist* (New York: Alfred A. Knopf, 2006).
- Walter, J., *The Zero* (New York: Harper Collins, 2006).
- West, P., *The Immensity of the Here and Now: A Novel of 9.11* (Ringwood, NJ: Voyant, 2003).

## الأفلام:

- Collateral Damage. Dir. Andrew Davis. Warner Bros, 2002.
- Cloverfield. Dir. Matt Reeves. Bad Robot, 2008.
- 11 '9'01 September 11. Pr. Alain Brigand. CIH Shorts, 2002.
- Executive Decision. Dir. Stuart Baird. Warner Bros, 1996.
- Fahrenheit 911/. Dir. Michael Moore. Lions Gate, 2004.
- Fight Club. Dir. David Fincher. Art Linson Productions, 1999.
- Flight 93. Dir. Peter Markle. Fox Television, 2006.
- The Gangs of New York. Dir. Martin Scorsese. Miramax, 2002.
- The Guys. Dir. Jim Simpson. Content Film, 2002.
- The Hamburg Cell. Dir. Antonia Bird. Channel4/CBC, 2004.

- Independence Day. Dir. Roland Emmerich. Centropolis Entertainment, 1996.
- Infinite Justice. Dir. Jamil Dehlavi. Dehlavi Films, 2008.
- Les Invasions Barbares. Dir. Denys Arcand. Astral Films, 2003.
- Loose Change. Dir. Dylan Avery. Louder Than Words, 2005-.
- Man on Wire. Dir. James Marsh. Discovery Films, 2008.
- The Man Who Predicted September 11. Dir. Steve Humphries. Testimony, 2005.
- Munich. Dir. Steven Spielberg. Dreamworks SKG, 2005.
- September 11. Dirs. Jules and Gedeon Naudet. CBS Television, 2002.
- Out of the Blue. Dir. Ned Williams. Silver River/Channel 5, 2006.
- The Path to September 11. Dir. David L. Cunningham. Marc Blatt Pro, 2006.
- Reign Over Me. Dir. Mike Binder. Greentree Films, 2007.
- Schindler's List. Dir. Steven Spielberg. Universal, 1993.
- Spider-Man. Dir. Sam Raimi. Columbia Pictures Production, 2002.
- The Sum of all Fears. Dir. Phil Alden Robinson. Paramount, 2002.
- 25th Hour. Dir. Spike Lee. 25th Hour Productions, 2002.
- United 93. Dir. Paul Greengrass. Universal, 2006.
- The War of the Worlds. Dir. Steven Spielberg. Paramount, 2005.
- World Trade Center. Dir. Oliver Stone. Paramount, 2006.

## المواقع الإلكترونية:

- [www.cttheory.com](http://www.cttheory.com)
- [www.911-commission.gov](http://www.911-commission.gov)
- [www.911-revealed.co.uk](http://www.911-revealed.co.uk)
- [www.911-digitalarchive.org](http://www.911-digitalarchive.org)
- [www.911-truth.org](http://www.911-truth.org)
- [www.september11-news.com](http://www.september11-news.com)
- [www.ebsco.com](http://www.ebsco.com)
- [www.loosechange911.com](http://www.loosechange911.com)
- [www.othervoices.org](http://www.othervoices.org)
- [www.ianmcewan.com](http://www.ianmcewan.com)
- [www.hitchensweb.com](http://www.hitchensweb.com)
- [www.journalof911-studies.com](http://www.journalof911-studies.com)
- [www.martinamisweb.com](http://www.martinamisweb.com)
- [www.emperors-clothes.com](http://www.emperors-clothes.com)
- [www.perival.com/delillo](http://www.perival.com/delillo)
- [www.theatlantic.com](http://www.theatlantic.com)
- [www.richmondreview.co.uk](http://www.richmondreview.co.uk)
- [www.tcs.sagepub.com](http://www.tcs.sagepub.com)
- [www.911-visibility.org](http://www.911-visibility.org)
- [www.archive.org](http://www.archive.org)
- [www.salon.com](http://www.salon.com)
- [www.mitworld.mit.edu](http://www.mitworld.mit.edu)
- [www.stj911.org](http://www.stj911.org)
- [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk)

## النصوص الثانوية:

- Aaronovitch, David, *Voodoo Histories: How Conspiracy Theory has Shaped Modern History* (London: Vintage, 2010).
- Annesley, J., *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel* (London: Palgrave, 1998).
- Baravalle, G., *Rethink: Cause and Consequences of September 11* (New York: de. Mo, 2003).
- Baudrillard, J., *The Spirit of Terrorism* (London: Verso, 2002).
- Berman, M., *All That is Solid Melts into the Air: The Experience of Modernity* (New York: Simon and Schuster, 1982; repr. Verso, 1991).
- Bernstein, M.A., *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History* (Berkeley: University of California Press, 1994).
- Bilton, A., *An Introduction to Contemporary American Fiction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002).
- Bourke, J., *Fear: A Cultural History* (London: Virago, 2005).
- Brooker, P., *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, the New Modern* (Harlow: Longman, 1996).
- Burleigh, M., *Blood and Rage: A Cultural History of Terrorism* (London: Harper Press, 2008).
- Caruth, C., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).
- Chase-Coale, S., *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2005).
- Chomsky, N., *September 11* (New York: Seven Stories Press, 2001).
- Chomsky, N., *Imperial Ambitions: Conversations with Noam Chomsky on the Post- September 11 World* (New York: Metropolitan Books, 2005).
- Crockatt, R., *America Embattled: September 11 , Anti-Americanism and the Global Order* (London: Routledge, 2003).

- Currie, M., *Postmodern Narrative Theory* (Basingstoke: Macmillan Press, 1998).
- De Zengotita, T., *Mediated: How the Media Shape Your World* (London: Bloomsbury, 2005).
- Didion, J. and F. Rich, *Fixed Ideas: America since September 11* (New York: New York Review of Books, 2006).
- Diedrick, J., *Understanding Martin Amis* (Columbia: University of Columbia Press, 1995).
- Dwyer, J. and K. Flynn, *102 Minutes: The Untold Story of the Fight to Survive inside the Twin Towers* (New York: Times Books, 2005).
- El-Ayouty, Y., *Perspectives on September 11* (Westport: Greenwood Press, 2004).
- Elias, A.J., *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001).
- Faludi, Susan, *The Terror Dream: What September 11 Revealed about America* (London: Atlantic, 2008).
- Furedi, F., *Invitation to Terror: The Expanding Empire of the Unknown* (London: Continuum, 2007).
- Gregson, I., *Postmodern Literature* (London: Arnold, 2004).
- Griffin, D.R., *The New Pearl Harbour: Disturbing Questions about the Bush Administration and September 11* (Moreton-in-Marsh: Arris, 2004).
- Griffin, D.R. and P.D. Scott (eds), *September 11 and American Empire: Intellectuals Speak Out* (Moreton-in-Marsh: Arris, 2007).
- Halberstam, D., *Firehouse* (New York: Hyperion, 2003).
- Heller, D. (ed.), *The Selling of September 11* (London: Palgrave Macmillan, 2005).
- Henshall, I., *September 11: The New Evidence* (London: Robinson, 2007).
- Hitchens, C., *Love, Poverty and War: Journeys and Essays* (New York: Nation, 2004).
- Hustvedt, Siri, *A Plea for Eros* (London: Sceptre, 2006).
- Huyssen, A., *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (London: Routledge, 1995).

- Jacobson, S. and E. Colón, *September 11: The Illustrated September 11 Commission Report* (New York: Hill and Wang, 2006).
- King, G. (ed.), *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond* (Bristol: Intellect Books, 2005).
- King, N., *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000).
- Langewiesche, W., *American Ground: Unbuilding the World Trade Center* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002).
- Luckhurst, R. and P. Marks (eds), *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present* (Harlow: Longman, 1999).
- Marrs, J., *The Terror Conspiracy: Deception, September 11, and the Loss of Liberty* (New York: Disinformation, 2006).
- Meyerowitz, J., *Aftermath* (New York: Phaidon, 2006).
- Millard, K., *Contemporary American Fiction: An Introduction to American Fiction since 1970* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- Millard, K., *Coming of Age in Contemporary American Fiction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007).
- Milner, A., *Literature, Culture and Society* (London: UCL Press, 1996).
- Morgan, R., *Flight 93: What Really Happened on the September 11 'Let's Roll' Flight?* (London: Robinson, 2006).
- *National Commission on Terrorist Attacks upon the United States, The September 11 Commission Report: The Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks upon the United States* (New York: W.W Norton and Co., 2004).
- Orbán, K., *Ethical Diversions: The Post-Holocaust Narratives of Pynchon, Abish, DeLillo, and Spiegelman* (Abingdon: Routledge, 2005).
- Petit, P., *To Reach the Clouds* (New York: North Point Press, 2002; repr. Faber and Faber, 2008).
- Ray, G., *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory: From Auschwitz to Hiroshima to September 11* (London: Palgrave, 2005).
- Ray Griffen, D., *The New Pearl Harbor: Disturbing Questions about the Bush Administration and September 11* (Adlestrop: Arris, 2004).



- Rockmore, T., J. Margolis and A. Marsoobian (eds), *The Philosophical*
- *Challenge of September 11* (Oxford: Blackwell, 2004).
- Salon.com (eds), *Afterwords: Stories and Reports from September 11 and Beyond* (New York: Washington Square Press, 2002).
- Scraton, P. (ed.), *Beyond September 11 : An Anthology of Dissent* (London: Pluto, 2002).
- Simpson, D., *September 11: The Culture of Commemoration* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).
- Tredell, N. (ed.), *The Fiction of Martin Amis: A Reader's Guide to Essential Criticism* (Cambridge: Icon Books, 2000).
- Virilio, P., *Ground Zero*, trans. Chris Turner (London: Verso, 2002).
- Winston Dixon, W. (ed.), *Film and Television after September 11* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004).
- Woodward, B., *Bush at War: Inside the Bush Whitehouse* (London: Simon and Schuster, 2002).
- Zelizer, B. and S. Allan (eds), *Journalism after September 11* (London: Routledge, 2002).
- Zizek, S., *Welcome to the Desert of the Real* (London: Verso, 2002).

### مقالات المجلات والصحف:

- Abel, Marco, 'Don DeLillo's «In the Ruins of the Future»: Literature, Images, and the Rhetoric of Seeing September 11', *DMLA* 11 8.5 (1 Oct. 2003), pp. 123650-.
- Alexander, Jeffrey C., 'From the Depths of Despair: Performance, Counterperformance, and «September 11»', *Sociological Theory* 22.1 (Mar. 2004), pp. 88105-.
- Amis, Martin, 'Fear and Loathing', *The Guardian*, 18 September 2001, at <http://www.guardian.co.uk/2001/sep/18/septembern.politicsphilosophyandsociety> (accessed 15 Sept. 2009).
- Anker, Elisabeth, 'Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and

- September 11', *Journal of Communication* (Mar. 2005), pp. 22-37.
- Behnke, Andreas, 'Terrorising the Political: September 11 within the Context of the Globalisation of Violence', *Millennium: Journal of International Studies* 33.2 (Mar. 2004), pp. 279312-.
- Bleiher, Roland, 'Aestheticising Terrorism: Alternative Approaches to September 11', *Australian Journal of Politics and History* 49.3 (Sept. 2003), pp. 43045-.
- Boggs, Carl and Tom Pollard, 'Hollywood and the Spectacle of Terrorism', *New Political Science* 28.3 (Sept. 2006), pp. 335-51.
- Bourne, Richard, 'The Significance of 11 September 2001 and After', *The Round Table* 363 (1 Jan. 2002), pp. 7790-.
- Bradley, Gerald V., 'E Pluribus Unum: The Aftermath of September 11', *The Journal of the Historical Society* 2.2 (Apr. 2002), p. 193.
- Byerly, Carolyn M., 'After September 11: The Formation of an Oppositional Discourse', *Feminist Media Studies* 5.3 (2005), pp. 28196-.
- Chouliaraki, Lilie, 'Watching 11 September: The Politics of Pity', *Discourse and Society* 15.21 3- May 2004), pp. 18598-.
- Cottom, Daniel, 'To Love to Hate', *Representations* 80 (Fall 2002), pp. 11 938-.
- Dallmayr, Fred, 'Lessons of September 11', *Theory, Culture and Society* 19.4 (2002), pp. 13745-.
- DeLillo, Don, 'In the Ruins of the Future', *The Guardian*, 22 September 2001, at <http://www.guardian.co.uk/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo> (accessed 7 Aug. 2008).
- Dittmer, Jason, 'Captain America's Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post September 11 Geopolitics', *Annals of the Association of American Geographers* 95.3 (Sept. 2005), pp. 62643-.
- Edwards, John, 'After the Fall', *Discourse and Society* 15.21 3- May 2004), pp. 155184-.

- Farouky, Jumana, 'It's So Good To Be Bad at <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1066876,00.html>.
- Grayling, A.C., 'Aftershock and After Lives', *The Times* (12 May 2007), p. 5.
- Green, Leila, '11 September', *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 17.1 (2003), pp. 95103-.  
Hammond, Philip, 'Do Mention the War: September 11 and After', *Media, Culture and Society* 25.4 (1 July 2003), pp. 5579-.
- Houchin Winfield, Betty, Barbara Friedman and Vivarn Trisnadi, 'History  
as the Metaphor through which the Current World is Viewed: British and  
American Newspapers' Uses of History following the 11 September 2001 Terrorist Attacks', *Journalism Studies* 3.2 (1 Apr. 2001), pp. 289300-.
- Houen, Alex (2004), 'Novel Spaces and Taking Place(s) in the Wake of September 11', *Studies in the Novel* 36, pp. 41937-.
- Junod, Tom, 'The Falling Man', at [www.esquire.com/print-this/ESQ0903-SEP\\_FALLINGMAN](http://www.esquire.com/print-this/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN) (accessed 8 May 2007).
- Kirshenblatt-Grimblett, Barbara, 'Kodak Moments, Flashbulbs Memories', *TDR: The Drama Review* 47.1 (1 Mar 2003), pp. 11 -48.
- Lloyd, Genevieve, 'Providence Lost: «September 11» and the History of Evil', *Critical Horizons* 6.1, pp. 2243-.
- Lowenstein, Adam, 'Cinema, Benjamin, and the Allegorical Representation of September 11', in *Critical Quarterly* 45.12- (July 2003), pp. 7384-.
- McEwan, Ian, 'Beyond Belief', *The Guardian*, 12 September 2001, at <http://guardian.co.uk/world/2001/sep/12/september11.politicsphilosophyandsociety> (accessed 20 June 2007).
- Meyerowitz, Joe, 'History and September 11: An Introduction', *The Journal of American History* 89 (Sept. 2002), pp. 41315-.
- Mishra, Pankaj, 'The End of Innocence', *The Guardian* (19 May 2007), pp. 46-.

- Purcell, Richard, 'The New State of Peace after 11 September 2001', *Critical Quarterly* 45. 12- (July 2003), pp. 13247-.
- Rockmore, Tom, 'Hegel on History, September 11, and the War on Terror, or Reason in History', *Cultural Politics: An International Journal* 2.3 (Nov. 2006), pp. 28194-.
- Rutherford, Jonathan, 'At War', *Cultural Studies* 19.5 (Sept. 2005), pp. 62242-.
- Ryan, David, 'Framing September 11: Rhetorical Device and Photographic Opinion', *European Journal of American Culture* 23.1 (2004), pp. 520-.
- Sawhney, Sabina and Simona Sawhney, 'Reading Rushdie after September 11, 2001', *Twentieth Century Literature* 47 (2001), pp. 43143-.
- Serritslev Petersen, Per, 'September 11 and the Problem of Imagination: Fight Club and Glamorama as Terrorist Pretexts', *Orbis Litteratum* 60.2 (Apr. 2005), pp. 13344-.
- Spencer, Robert and Anastasia Valassopoulos, 'Literary Responses to the War on Terror', *Journal of Postcolonial Writing* 46.34- (July 2010), pp. 3305-.
- Srinivasan, K., 'The 11 September 2001 and After', *The Round Table* 363 (1 Jan. 2002), pp. 510-.
- Weber, Cynthia, 'Fahrenheit September 11: The Temperature where Morality Burns', *Journal of American Studies* 40.1 (2006), pp. 11 331-.
- Zehfuss, Maja, 'Forget September 11', *Third World Quarterly* 24.3 (2002), pp. 51328-.

## الفهرست

### أ

- أبدايك، جون، 70، 207  
أبليارد، بريان، 129، 130-131، 133  
أبو غريب، 88  
أخلاقي/الأخلاق/أخلاقية، 27، 31، 41، 62، 77، 82، 92، 125، 137، 143، 153، 155، 157  
"أدب الإرهاب"، 14-15، 18، 21، 25، 30، 34، 44، 57، 60، 116، 122، 128  
آدمز، جون، 26، 112  
آدمز، جون (ملحن)، 14  
أدورنو، ثيودور، 56  
إدلشتاين، ديفيد، 148  
آرميتاج، سيمون، 22، 115-127  
"الأرض الصفر"، 17-18، 34، 53، 66، 69، 101، 110، 125، 142، 146، 149، 157، 164، 168  
الإرهاب، 9، 12، 14-16، 18، 21، 24-25، 29-34، 39، 44، 49، 51، 57، 60، 69، 78-79، 81، 88-89، 108، 116، 122، 128، 141، 197  
إرهابي، 9، 18، 30، 57، 108، 177، 187، 193  
آرونوفيتش، ديفيد، 28، 35، 69  
إزراحي، سدرا ديكوفن، 108  
أزمة، 18، 61، 71، 107، 167، 207  
الإسلام، 19، 20، 51، 53، 58، 70، 79-80، 83، 87، 90-91، 179  
إسلاموية، 27، 72-73، 75، 78-80، 82، 85، 90-92، 177-178  
أفريدي، حمراء، 59، 60، 61  
أفغانستان، 16، 31، 44، 52، 56-58، 64، 69، 73، 89، 91، 205  
أسطورة، 165، 192، 195

- آشبري، جون، 123، 124  
الأصالة، 104  
الأصولية، 27، 33، 79، 201  
الأمن، 13، 21، 50، 134، 180، 186-187  
أميس، مارتن، صفحة المحتوى، 15، 17، 18، 19، 20، 21، 27، 30، 31، 33، 57، 68-92، 97، 131، 177، 198-199، 207  
إنذار، 124  
الأهمية التاريخية، 65  
أوباما، باراك، 13  
أوزوالد، لي هارفي، 45، 180  
أوشفيتز، 84-85، 108-109  
إيرفينغ، واشنطن، 195  
أيدولوجية، 34، 47  
إيفريد، تشارلز، 145  
إيقلتون، تيري، 69  
إيلسون، رالف، 196  
إيمان، 19، 73، 87، 194

## ب

- باربر، ليونيل، 71  
باريسي، فريد، 149  
باركر، دوروثي، 138  
بالانيوك، تشاك، 198  
باورز، ريتشارد، 193، 197  
باير، أولريخ، 52-55، 57-59، 62، 65، 67  
برادشو، بيتر، 135-136  
برلين، إيرفينغ، 104  
برور، إي. كوبهام، 120

- بريير، روبرت، 168  
بلير، توني، 90  
بن لادن، أسامة، 26، 91، 178  
البنتاغون، 16، 25  
بني حامد، فايز، 176  
بوني، فيليب، 22، 119، 129-130، 132-136، 139-140، 142-143  
بودريار، جان، صفحة المحتوى، 13، 17، 29-33، 35، 47، 99، 129، 140  
بودي، كاسيا، 98  
بوش، جورج دبليو، 13، 16، 20، 24-26، 31، 47، 52، 58، 89، 91،  
99، 134، 157، 166، 200  
بون، دانيال، 112  
بيردن، كريس، 137-141، 143  
بيرجس، أنتوني، 158،  
بيرجس، فاي، 158  
بيرمان، مارشال، 141  
بيقبيديه، فريدريك، 15، 34، 57، 92-95، 100-107، 109-113، 116-117،  
162  
بيك، أولرخ، 108  
بيكت، صامويل، 138  
بيلو، سول، 196  
بيرانيزي، جيوفاني باتيستا، 142  
بينشون، توماس، 196

## ت

- التاريخ/تاريخ، 13-15، 17-18، 26، 28، 35، 46، 55، 57، 67، 78، 90،  
107، 137، 189، 191، 201  
تايلور، تشارلز، 158  
التعذيب، 82-84، 86-88، 90، 92

نشياسون، دان، 123-124

التفجيرات الانتحارية، 13،

تقديس، 24، 35

تقرير لجنة 11 سبتمبر، 15، 21، 26، 74، 76

التمثيل/التمثيلات، 14، 17، 22، 24، 35، 42، 57، 64، 75، 94، 99،

102، 108، 126، 128، 135، 186، 191، 198

تمزق، 56، 181، 189، 194، 197

## ج

جارج، ميشيل، 111

جونستون، مايكل، 11، 180

جوش، أميتاف، 67

جولود، نوم، 180، 184-187

جيبهارت، تيم، 70

جيمس، هنري، 194

جيمينو، ويل، 136

## ح

الحادي عشر من سبتمبر/11 سبتمبر/9-11، صفحة المحتوى، 9-10، 11،

47-49، 70-74، 79-81، 83-84، 86-88، 90-101، 103، 105-113،

111-141، 143، 145-147، 149-152، 154-155، 157، 161، 163-167، 169،

172-173، 175-178، 180-181، 183، 186-189، 191-194، 196-203،

205-208

حامد، محسن، 23، 33-34، 44، 58، 70، 99-201، 205، 206-207

الحداد، 14، 133، 161، 172-173

"الحرب على الإرهاب"، 33، 44

حزن، 129، 165، 176

حسين، عيد، 90



حسين، صدام، 29، 83، 86، 92  
حسين، عدي، 82-84،  
حنين، 205

## خ

الخطاب/الخطابات، 14، 17، 23، 33-34، 41-44، 52-53، 56-58، 61،  
64، 79، 96، 109، 112-113، 123، 126، 134-136، 145، 151، 161، 166،  
168، 177، 192، 195، 206

## د

دافي، كارول آن، 117  
درو، ريتشارد، 183-185، 187  
دواير، جيم، 100، 111  
دوس باسوس، جون، 195  
ديبورد، فاي، 141  
ديدريك، جيمس، 77  
ديفيس، تروي، 101  
ديكنسون، إميلي، 115  
دبيلو، دون، صفحة المحتوى، 15، 34، 43-51، 53-54، 58، 70، 175-  
177، 179-181، 183-184، 186، 189، 191-193، 197، 199، 207-208  
الدين، 19-20، 76، 79، 82، 92، 148، 183

## ذ

الذكرى، 13-14، 24، 30، 33، 94، 106، 115، 118، 128، 135، 191، 208  
الذكورية، 75، 88، 135، 157-158، 161، 166، 177-178، 199

ر

- رأسباند، ر. و.، 150-151، 153  
 رامسفيلد، دونالد، 167  
 راهف، فيليب، 196  
 رايت، كريج، 145  
 رايت، لورانس، 134  
 الرؤية، 24، 32، 40، 45، 48، 51، 53، 69، 107، 111، 121-122، 133،  
 138، 145، 147، 153، 173  
 رجل الإطفاء/مطافئ، 111، 161، 171  
 رحلة 11، 45، 62، 71، 101  
 رحلة 93، 25، 76، 134  
 رحلة 175، 17-18، 38، 45، 121  
 رجل العنكبوت، 63، 132، 166  
 الردود الأولية، 14، 19، 21، 34، 55  
 رمزية، 60، 99، 109، 139، 140-141، 159، 181، 185، 192، 207  
 "الرواية الأمريكية العظيمة"، 196  
 روزنفيلد، ألفين هـ، 56-57  
 روب-قريلي، الآن، 101  
 روث، فيليب، 195، 197  
 روثيرق، مايكل، 110-111  
 رونكو، مارك، 95  
 رونه، الآن، 105  
 ريمي، سام، 132

ز

- زولا، اميل، 101

## س

- ساتي، إريك، 133  
 سافران فوبر، جوناثان، 93، 131  
 سانسوم، إيان، 120-121، 124  
 سبيد، كيت، 146  
 سبنسر، روبرت، 33، 35  
 سبيليرق، ستيفن، 110-111  
 ستين، مارك، 90  
 ستوكهاوزن، كارل هاينز، 134-135، 141  
 ستون، أوليفر، 24، 135-136  
 سخريه/ساخر/ساخرة، 25، 62-63، 64، 79، 84، 86-87، 92، 94، 111، 138، 145، 162، 208  
 سرد، 14، 23، 32، 52، 54، 62، 84، 96-97، 100، 116-117، 125، 135-137  
 سكوت، دريد، 138  
 سمير، رحيم، 71  
 سونتاج، سوزان، 88-89  
 سوفت، جوناثان، 71، 138  
 سيوبل، روفوس، 126، 128  
 سينغر، هنري، 183

## ش

- شانكسفيل، بنسلفانيا، 23  
 شاهد/شاهد عيان/مشاهد/مشاهدة، 14، 17-18، 22-23، 27، 28-32، 37-43، 46، 56، 66، 75-76، 85-86، 96-97، 100، 103-107، 112، 116، 122، 126-127، 134، 139-141، 143، 162، 182، 189، 203، 206-207  
 شبيقلمان، آرت، 66، 109  
 الشحي، مروان، 176

شهادة، 14، 67، 103-104، 170-171

الشهري، مهند، 176

الشهري، وليد، 176

شوارز، دانيال ر. 111

شوت، جينفير، 67

شيلدز، سكوت، 149

شيلر، فريدريش، 138

## ص

صحفي/صحفية، 14-15، 39، 45، 94، 147، 161، 164

صدمة، 27، 37، 52، 62، 117، 183، 186، 205

الصورة النمطية، 59، 123، 166-167، 170، 172، 193، 198

## ط

طومسون، جوديث، 82

## ع

عاطفة، 43، 74، 91، 143، 172،

العراق، 13، 26، 29، 31، 38، 56، 58، 82-83، 91، 135-136، 157

عرق/عرقية، 56، 59، 61، 91

عطا، محمد، 70-79، 81-82، 85، 90، 92، 176-178، 193

العمارة، 53، 141، 142، 143

عنف/عنيف، 30، 83، 166، 199

عنصري/العنصرية، 58، 76، 208

العولة، 31، 48،

## غ

- الغامدي، أحمد، 176  
الغامدي، حمزة، 176  
غلانز، جيمس، 100  
غروسمان، ليف، 62-65  
غوانتانامو، 88  
غيرمين، جون، 132

## ف

- فاهلينبراش، كاترين، 187  
فالاسوبولس، أناستيشيا، 33، 35  
فان آلفن، إرنست، 108-109  
فالودي، سوزان، 24، 145، 165-170، 173  
فاروقي، جمانة، 147-148  
فرانزين، جوناثان، 192، 197  
قريفن، ديفيد راي، 25، 134  
قرينقراس، بول، 17، 23  
فلين، كيفن، 100  
الفن، 93، 101، 130-131، 136-143، 148، 164، 178، 181، 183  
فوربيدي، فرانك، 107  
فoster والاس، ديفيد، 99  
فوكس، كلير، 170-171  
فولكر، ويليام، 195  
فونقوت، كيرت، 195  
فينجم، راؤول، 141  
فينكاتارام، ناتاراجان، 149  
فيدال، قور، 195

فيتزجيرالد، ف. سكوت، 195، 203

فيريليو، بول، 17-18، 101

فيسيندين، فريد، 100

## ق

قبري، فرانك، 142-143

## ك

كابوت، ترومان، 196

كارنز، ديف، 136

كالفينو، إيتالو، 195

كامو، ألبرت، 202

كارثة، 96-97، 108، 136، 139

كاش، جوني، 150

الكراهية، 83، 137-140، 143، 202

كراهية النساء، 73، 90

كليشيات، 99، 118-119، 120، 122-124، 136

كلينتون، بيل، 197

كوهين، ألين، 116،

كونراد، جوزيف، 12، 195

كوب، ويندي، 115

كوبولا، فرانسيس، 130

كوتوم، دانيال، 137-141، 143،

كورتيس، ريتشارد، 116

كيرتس، أندريه، 176

كبروين، لاري، 145

كلارين، نعومي، 201

كيف، نيك، 150

## ل

لابوت، نيل، 34، 46، 62، 145-153، 156-157، 161

لاسي، جوش، 100، 104-105

لقطات تلفزيونية، 25

لانزمان، كلود، 105

لاباقليا، أنطوني، 163

لورين، رالف، 146، 166

لوتريباخ، آن، 123

ليبتون، إريك، 100

ليس، ربيكا، 136

ليت، توبي، 176، 180

لوي، دينيس، 116

ليوتارد، جان-فرانسوا، 108

ليون وايزلنير، 75، 78

## م

ما بعد الحداثة، 105، 109، 143، 193

مانهاتن، 41، 43، 51، 53، 58-61، 67، 96، 128، 195

مانلي هوبكنز، جيرارد، 168

ماريس، روبرت، 145

مارز، جيم، 16، 134

مارس-جونز، آدم، 76

مارش، جيمس، 129

ماتسون، كلايف، 116

مائيوز، بيتر، 153، 158

- مأساة، 24، 56، 125، 165  
 ماكايون، إيان، صفحة المحتوى، 15، 34-48، 52، 57، 67، 69، 109  
 ماكينيزي، جي، 100  
 ماكلوفلين، جون، 136  
 ماكنيش، كارلتون، 149  
 ما وراء الخيال، صفحة المحتوى، 93،  
 ما وراء النص، 104  
 المحرمات/تابو، 33، 107، 181، 184، 206  
 محاكاة، 84، 86، 140، 182، 186  
 معارضة، 20، 35، 101، 195  
 مكة، 51  
 مسيحي، 203  
 ميلفيل، هيرمان، 148  
 مينديز، سام، 104  
 ميريانز، فاليري، 116  
 مسعود، كلير، 23، 93-99، 165  
 موليير، 138  
 مور، مايكل، 26، 106  
 موراندي، جورجيو، 185  
 مورغن، رولاند، 25  
 مورس، كرس، 92  
 موريسون، توني، 197  
 موسوي، زكريا، 103  
 موشامب، هيربرت، 141-143  
 مسلم، 203  
 مجاز، 71، 109، 120  
 مفرطة في الواقعية/الواقعية المفرطة، 93



ميشرا، بانكاج، 199-191، 207

ميلر، نورمان، 195

ميثكالف، ستيفن، 102

ميلاي، إدنا سانت فنسنت، 150

ميلر، لورا، 179، 184، 189

ميلر، بول د. 67

## ن

ناجين، 14، 18، 21، 23، 27، 40، 46، 63، 104-103، 127، 136، 149، 198

النسوية، 24، 166-167، 173

نظريات المؤامرة، 16، 25-27، 29، 35، 79

نواديت، جول وجليون، 39

نولان، كريستوفر، 131

نيرودا، بابلو، 195

نيلسون، آن، 24، 43، 145، 147، 152، 161-166، 168-172

نيويورك، 14، 32، 34، 43، 45-46، 50-54، 59، 64، 66-67، 93-95، 99-101، 111، 115-116، 120، 129، 134، 136، 142، 145، 149-150، 157، 161-162، 164-167، 169، 171، 176، 178، 180، 198، 200، 202، 206-208

نيسنسون، هيو، 46

نيكسون، ريتشارد، 90، 131

## هـ

هيد، تانيا، 103، 149

هستفيدت، سيري، 65

هيكلينج، ألفريد، 98

هيمنة، 118، 126، 198

هلين، جوزف، 196  
هينشال، إيان، 25، 134  
هبرست، داميان، 24، 135  
هيس، توني، 67  
هوليوود، 37، 62  
الهولوكوست، 52، 56، 74، 85، 108، 110-111  
همفري، هوبرت، 187  
هجينه، 54، 93

## 9

وارن، كريج أ.، 15-16،  
الواقعية، 16، 21، 32، 54، 81، 93، 98-99، 102، 104، 109-110،  
136، 194،  
وثائقي، 27، 64، 79، 103، 105، 183  
الوطنية، 15-16، 63، 148-149، 191-196  
وولف، توماس، 195  
وودورد، بوب، 90  
ويفر، سيقورني، 62، 161، 163  
ويبر، بروس، 165  
ويليامز، نيد، 115

## ي

يكوبووتز، فلورنسا، 108



**MANA.NET**





يقدم هذا الكتاب دراسة نقدية لنوع أدبي ظهر بعد هجمات 11 سبتمبر يُسمى «رواية 11 سبتمبر»، فاحضاً أهم موضوعاتها وأساليبها وتمثيلاتها. كما يستعرض المشاكل الفنية والأدبية التي واجهت الكتاب في الكتابة عن هذا الحدث، ويضع بين يدي القارئ النقاش الأدبي والفكري المحيط به. تأتي أهمية الكتاب في كونه من النصوص النقدية المؤسسة لنقد رواية 11 سبتمبر، بحيث أصبح مصدراً علمياً مؤسساً للمهتمين بهذا النوع الأدبي.



ISBN 978-603-03-7175-4



9 786030 371754

الطبعة الأولى: 2021

